

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte III

(Contemporáneo)



TESIS DOCTORAL

**Juan Hidalgo:
Poética/Política de la Indeterminación**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Julio Pérez Manzanares

Directora

Estrella de Diego Otero

Madrid, 2017

© Julio Pérez Manzanares, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE ARTE III (CONTEMPORÁNEO)



Juan Hidalgo:
Poética/Política de la Indeterminación

Autor:

Julio Pérez Manzanares

Directora

Estrella de Diego Otero

“Cuando Bankei predicaba en el templo Ryumon, un sacerdote de la secta Shinshu, que creía en la salvación por medio de la repetición del Buda del Amor, sentía celos de su nutrido público y quería discutir con él.

Bankei se encontraba en medio de una charla cuando apareció el sacerdote, pero éste causó tal revuelo que Bankei se interrumpió y preguntó por la causa del alboroto.

-El fundador de nuestra secta -se jactó el sacerdote- tenía unos poderes tan milagrosos que sostenía un pincel en una orilla del río, su ayudante sostenía un papel en la otra orilla y el maestro escribía el sagrado nombre de Amida a través del aire. ¿Podrías hacer tú algo tan maravilloso?

Bankei replicó jovialmente:

-Tal vez tu zorro puede realizar un truco así, pero ése no es el carácter del zen. Mi milagro consiste en que cuando tengo hambre, como, y cuando siento sed, bebo”

Cuento tradicional zen

Un dictador llegó al poder y el Maestro fue arrestado cuando, desafiando las normas de la censura, repartía octavillas en la calle. Una vez en la comisaría, se comprobó que en su mochila solo llevaba hojas de papel en blanco.

-« ¿Qué significa esto?», preguntó el policía.

El Maestro sonrió y dijo: «La gente sabe lo que significa».

La anécdota se hizo tan célebre que, años más tarde, a los sacerdotes no les hizo gracia ver al Maestro repartiendo hojas de papel en blanco en los templos.

Anthony de Mello

“Yo soy cualquier cosa:

budista, trapo de cocina,

mujer, hombre, elefante, cabra,

mierda, leche o pimienta.

Y lo que soy también,

es un pequeño maestro

del budismo zen”

Juan Hidalgo

Contenidos:

Agradecimientos.....	9
Introducción.....	11
1. LA “RESISTENCIA A LA HISTORIA” DE JUAN HIDALGO.....	15
1.1. Ausencias (y presencias) elocuentes.....	26
1.2. Recuperaciones parciales.....	38
1.3. Desapariciones históricas.....	42
1.4. Trabajos pendientes.....	51
1.5. Nuevos (y múltiples) puntos de partida.....	55
2. LA REINSCRIPCIÓN DE J.H./ZAJ EN LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL. UNA HIPÓTESIS DE TRABAJO.....	59
2.1. Metodología.....	61
3. APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA OBRA DE JUAN HIDALGO.....	69
3.1. Período Pre-Zaj (1957-1964)	71
3.2. "zaj es zaj porque zaj es no zaj" (1964-1972)	79
3.2.1. El traslado y las primeras acciones y conciertos zaj.....	84
3.2.2. Los “etcéteras” de Juan Hidalgo	93
3.2.3. El Primer Festival Zaj: la aparición del arte postal en España y el "concierto-party"	94
3.2.4. El viaje a Almorox.....	98
3.2.5. "Ca(ca)lidad” y otros etcéteras. Segundo festival zaj.....	103
3.2.6. Zej viaja a Argel.....	112
3.2.7. Pollos, pollas y condones: las armas poéticas de Míster Destruction.....	116
3.2.8. La internacionalización de zaj: de Aquisgrán a Zaragoza.....	122
3.2.9. Zaj en el Beatriz.....	126
3.2.10 La hidra de tres cabezas.....	143
3.2.11. Las primeras acciones fotográficas eróticas de Hidalgo.....	149
3.2.12 Zaj en los <i>Encuentros de Pamplona</i> de 1972.....	159
3.3. El período 1972-1975: zaj se vuelve "histórico”	170
3.4. 1976-1989: zaj y el "arte de los ochenta”	175
3.5. De 1990 a la actualidad: antológicas zaj y otras fórmulas de permanencia histórica..	189

4. “ZAJOGRAFÍA” DE JUAN HIDALGO	197
4.1. Duchamp/Rose Sèlavy: el abuelo/a	200
4.1.1. Duchamp: lo infraleve, el gesto y la desjerarquización de la "obra de arte"	205
4.1.2. Arte y género en Duchamp: una posible interpretación.....	207
4.1.3. El silencio: proceso frente a producto en la obra de Duchamp.....	209
4.1.4. La poesía y el poder de la destrucción.....	214
4.2. John Cage: el padre.....	221
4.2.1. Cage, “padrhijo” de Hidalgo (y viceversa).....	227
4.2.2. John Cage y la "neo-vanguardia" experimental de los sesenta: la nueva revolución entre el arte y la .vida.....	233
4.2.3. Todos los significados del silencio.....	235
4.3. Y mis bisabuelos... los chinos pudieron ser.....	241
4.3.1. Relecturas zen del arte de vanguardia.....	247
4.4 Erik Satie: el amigo de la familia.....	250
4.5. Buenaventura Durruti: el amigo de los amigos.....	257
4.6. La familia zaj: Juan Hidalgo y Walter Marchetti.....	262
 5. REVISIONES CRÍTICAS DE LA OBRA DE JUAN HIDALGO.....	269
5.1. El panorama histórico-artístico y cultural en tiempos de zaj: 1962-1969 en un apresurado resumen.....	271
5.1.1. El informalismo y la cuestión de la pintura al “servicio” de la dictadura.....	273
5.2. La subversión de las fronteras del arte en la obra de Juan Hidalgo/ zaj.....	278
5.2.1. Los primeros años zaj: conciertos, acciones y cartones.....	283
5.2.1.1. Conciertos.....	284
5.2.1.2. Acciones (musicales).....	287
5.2.1.3. Cartones.....	290
5.2.2. Los “etcéteras” y la experimentación de la escritura.....	293
5.2.2.1. Los “etcéteras”	294
5.2.2.2. <i>Viaje a Argel</i>	296
5.2.3. Las acciones fotográficas y objetuales.....	300
5.3. La “apertura” del régimen vs las revueltas estudiantiles, la Ley de Prensa y la Censura de finales de los sesenta	306
5.4. Una posible revisión política de la obra de Juan Hidalgo/zaj.....	309
5.4.1. Juan Hidalgo, Zaj, y la transgresión de las esferas.....	314
5.4.1.1. Las acciones callejeras.....	314
5.4.1.2. Los cartones y conciertos postales zaj.....	318
5.4.1.3. La escritura zaj de Juan Hidalgo.....	320

5.4.2. Zaj y la censura: la lectura del silencio como estética política durante el franquismo.....	323
5.4.3. La "política zaj" de la indeterminación: de los Encuentros de Pamplona a la galería Juana Mordó.....	329
5.5. El sujeto biopolítico de la España de los sesenta.....	336
5.6. La concepción biopolítica de la obra de Juan Hidalgo.....	339
5.6.1. La "homosociabilidad" del bar de zaj	342
5.6.2. Sexualidad y erotismo en la obra de Juan Hidalgo.....	353
5.6.3. "Romper los géneros"	363
6. LA (IM)POSIBLE RECUPERACIÓN QUEER DE JUAN HIDALGO: LAS VERDADERAS "RESISTENCIAS DE LA HISTORIA" DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL A LA ACTIVIDAD DE JUAN HIDALGO Y ZAJ.....	373
6.1. La rara poética del "poeta raro".....	375
6.2. El cambio de paradigma teórico-artístico de la historiografía del arte en el Estado español y su influencia en la "recuperación" y conceptualización histórico-artística de Juan Hidalgo y zaj.....	381
6.2.1. Los problemas críticos de los 80 en España (1976-1989).....	382
6.2.2. La cuestión de la fotografía	386
6.2.3. Los años 90: nuevos rumbos para el arte español.....	389
6.3. Juan Hidalgo en las aproximaciones crítica al desarrollo de los estudios gays y lésbicos en España: las nuevas resistencias queer a la obra de Juan Hidalgo.....	394
6.3.1. "¿Existe un arte queer en España?".....	395
6.3.2. "Hablemos de lo que pasa".....	400
6.3.3. Miradas sobre la sexualidad en el Arte y la Literatura del siglo XX en Francia y España.....	403
6.3.4. "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y <i>queer</i> en el Estado español.....	404
6.3.5 "La memoria corta: arte y género".....	407
6.3.6. Radicales Libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular.....	412
6.4. Contra la "teoría"	418
7. CONCLUSIÓN.....	423
8 BIBLIOGRAFÍA.....	427
9. RESUMEN/ABSTRACT.....	465

Agradecimientos:

En primer lugar quiero agradecer a Estrella de Diego el apoyo a este trabajo; la inspiración y confianza prestada, y el modelo intelectual que durante todos estos años ha supuesto tanto durante el período de docencia como de investigación.

Quisiera brindar también un especial agradecimiento a todas aquellas instituciones y encargados de servicios fundamentales a la hora de trazar el recorrido historiográfico de la obra de Juan Hidalgo. Muy especialmente, me gustaría agradecer a la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, y a su personal, la maravillosa atención y ayuda prestada para localizar muchas de las fuentes aquí citadas. También al servicio de documentación del Centro de Arte La Regenta, de Las Palmas de Gran Canaria. Especial agradecimiento al personal encargado de la sección hemerográfica de la Biblioteca Nacional de España, por su imponderable ayuda en localizar algunos de los artículos que incluimos en esta investigación. Al personal y servicios de la Hemeroteca Municipal de Madrid, Bibliotecas de Geografía e Historia y Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, biblioteca de Bellas Artes de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y biblioteca de la Universidad Politécnica de Valencia. A Henar Rivière, investigadora sobre zaj de esta misma facultad, por su atención.

Especial agradecimiento a mi familia y amigos, por su apoyo durante todo el tiempo que ha ocupado esta investigación, especialmente a Pilar, mi madre, por sus cuidados durante buena parte del tiempo que duró su proceso final de redacción. A Alberto, Pilar y Nicolás por su ayuda.

También a aquellos que, habiendo sido consultados para una eventual y posible ayuda en este trabajo, declinaron por omisión la contribución al mismo; vuestra presencia en textos hoy en día imprescindibles sobre la obra de Juan Hidalgo ha seguido siendo una inmejorable aproximación sobre algunos aspectos de su trabajo.

Y, cómo no, el más grande agradecimiento, el cariño y la admiración, a Carlos, que siempre ha estado paciente animándome y ayudándome en la distancia. Y a Juan, verdadero maestro.

Introducción:

La presente investigación culmina mis estudios de doctorado, dedicados fundamentalmente a tres ámbitos: la historia e historiografía del arte español desde 1960, su forja, métodos de estudio y análisis y relación con las propuestas artísticas producidas en el marco estatal. De manera aún más estricta, estos estudios se han centrado en prácticas contrahegemónicas desde el punto de vista de la identidad sexual y el género, cercanas por tanto a los estudios de género y *queer* que, desde la década de los ochenta, se han impuesto como miembros de pleno derecho en los programas académicos como herramienta de aproximación necesaria a cualquiera de los fenómenos procedentes de la esfera de la denominada cultura visual.

Centrada en una figura muy singular dentro de la historia del arte español contemporáneo, como es la del canario Juan Hidalgo, este trabajo tiene así una doble procedencia: por un lado, el interés que unas prácticas tan centradas en la identidad sexual y el género (extensible a la totalidad de sus métodos y objetivos de creación, como veremos, y no limitada exclusivamente a lo semántico en sus creaciones plásticas, literarias o musicales) podían tener en un panorama como el del arte español contemporáneo, cuyos inicios, en el caso de Hidalgo, se encuentran a mediados de los años sesenta. Unas fechas, las de 1964 y 1969, que es cuando inicia junto con Ramón Barce y Walter Marchetti la aventura de “zaj”, y cuando realiza sus primeras “acciones fotográficas eróticas”, sorprendentes no sólo por su contenido, sino por el modo en que fueron realizadas en nuestro país, avanzando con mucho prácticas que no serán tomadas en cuenta hasta casi décadas después. En segundo lugar, el mero hecho de esta prematura aparición (en nuestro país, pues ya era frecuente entonces en el ámbito internacional) de obras como las de Hidalgo, suponía a su vez un doble cuestionamiento que creíamos preciso descubrir: ¿cómo fue posible que una obra así pudiese darse en el panorama de los años sesenta españoles? Y aún más importante: ¿por qué históricamente no han desempeñado un papel aún más relevante desde el punto de vista – al menos- identitario y sexual de la historia del arte de nuestro país?

Con la intención de responder a estas cuestiones (que involucran otras muchas), se ha recurrido tanto a experiencias investigadoras anteriores, como fue el DEA presentado en 2010 en esta misma facultad, bajo el título “El cambio de paradigma teórico en la historiografía del arte español desde mediados de los ochenta a la actualidad: de la aparición del feminismo y los estudios de género a la preeminencia *queer*”, que dio como fruto último la constatación de la necesidad de recuperación desde el punto de vista de la identidad y el género de artistas históricamente

“olvidados” desde este prisma, o “acomodados” a un relato tradicional de raíz formalista. Esta misma investigación, además, señalaba una cuestión fundamental: para que realmente estos “rescates” pudiesen ser eficaces desde un punto de vista histórico-artístico, no podían realizarse – creemos- por medio de “importaciones” teóricas (mayoritariamente anglosajonas) que volcar sobre nuestro territorio de estudio como si de una “neo-colonización” en clave intelectual se tratase.

Para poder llevar a cabo, así, este trabajo de “recuperación” desde perspectivas tanto históricas como historiográficas, que es el que presentamos en esta tesis doctoral, se ha seguido la siguiente metodología: en primer lugar (tarea a la que se dedica el primer capítulo), a la recuperación de todas las fuentes posibles crítica e historiográficamente existentes sobre la labor de un artista como Juan Hidalgo, y su valoración desde el marco presente de la utilidad posible de las mismas como contribuciones a la “desaparición” o posible “ubicación” histórica, de su labor en nuestro país. Estas fuentes, asimismo, han debido ser puestas en su contexto histórico-ideológico para comprender en base a qué aparecían en ellas mezcladas cuestiones que exceden con mucho la presunta “objetividad” que tradicionalmente se aplica a la reconstrucción de un relato histórico. En el caso que nos ocupa, además, con el desarrollo de la obra de Hidalgo durante las décadas finales de la dictadura franquista, la transición democrática y el asentamiento del régimen democrático de ella surgido, convierte la obra de Hidalgo en un muy succulento barómetro de la actividad histórico-ideológica de la crítica y academia de nuestro país.

En segundo lugar (el punto siguiente), se ha realizado un recorrido histórico por las prácticas desarrolladas por Juan Hidalgo tanto dentro del “grupo zaj”, como haciendo obras “zaj” individualmente. Esta situación cronológica de las obras nos ayuda, por una parte, a comprender cómo el propio Hidalgo ha ido entendiendo y desarrollando su obra a lo largo de décadas, adaptándolas en algunos casos al propio discurrir de los acontecimientos históricos (y político-ideológicos, con su correspondiente impacto en lo crítico) a los que se ha ido viendo sometido el Estado español durante el último medio siglo. El contraste entre lo que estas obras parecen contar, y lo que las aproximaciones tanto contemporáneas a las mismas como algunos años posteriores (e incluso en la actualidad) han venido contando, parece poner en evidencia una más que notable distonía en la correlación entre unos y otros, que la situación del país durante los años de la dictadura parecería hasta entonces justificar. Esta justificación posible, que desarrollamos a lo largo de todo el trabajo, viene confirmada en el contraste del papel que unas prácticas “internacionales” como las de zaj juegan para crítica e historia local, y podrían haber jugado (y en algunos casos lo hacen, como en los trabajos de Haines o Higgins; por su continuada presencia en Italia o Alemania, y sus contactos con Cage o miembros de Fluxus).

Esta equiparación de zaj con prácticas contemporáneas internacionales, así como su muy inteligente adaptación al contexto histórico-artístico local, es la que se analiza en el cuarto punto del presente trabajo. En él, por medio de la propia situación estético-ideológica y cronológica de zaj en

un árbol genealógico que incluye a Erik Satie, John Cage o Marcel Duchamp, parecen quedar expuestas – como así se analizan- todas las pretensiones, paralelismos y puntos de contacto de la actividad hidalguiana con los movimientos de vanguardia internacionales coetáneos a zaj. Por medio de la importancia del *ready-made* duchampiano, el silencio reinterpretado de las prácticas de John Cage; la influencia del pensamiento zen también por herencia cageana, pero que marcó notablemente, aunque con distinto nivel de incidencia, a casi toda una generación artística a nivel internacional; el humor de Satie, o el anarquismo, con el que también identificaron muchas de las prácticas “libertarias” de los sesenta sus propósitos de ruptura formal, evocando a la vanguardia clásica más politizada y beligerante, es posible situar a zaj y Juan Hidalgo en un marco estético-ideológico que sobrepasa con mucho los límites a los que las corrientes artísticas de los sesenta y primeros setenta se conectaban en el Estado español.

Estas influencias, y el modo en que serán desarrolladas por Hidalgo y zaj, sobre todo durante los primeros años de su tarea creativa (aunque más tarde la han seguido continuando) desde un punto de vista ampliamente “político”, según proponen fuentes contemporáneas, manejadas como necesario punto de partida en revisiones de este tipo respecto al arte español (como las llevadas a cabo por Marcelo Expósito o José Díaz Cuyás) será el desarrollado en el quinto apartado de este trabajo. En él, observaremos, los tres puntos que se consideran fundamentales para comprender de la importancia de zaj desde estos prismas: el primero, el modo en que subvirtieron los códigos establecidos de los “estético-artístico” por medio de las distintas fórmulas, y modos posibles de expresión, que desarrollaron: desde las acciones y creaciones como el “etcétera”, al *mail-art* o la escritura experimental. En segundo lugar, la importancia que estas prácticas “politizadas” podían tener como contestación crítica al ya de por sí necesariamente politizado panorama del tardofranquismo, así como las subversiones que presentaron a algunas de sus fórmulas de poder legal, como la censura, en pos de la consecución de la identificación total de la vida con el arte, ambas en completa libertad. Abundando en este sentido, ya desde el punto de vista de lo denominado como “biopolítico”, será necesario observar con especial cuidado el papel que lo sexualmente identitario (en buena medida, desde el punto de vista homosexual, doblemente penalizado y censurado) tendrá como vector de todas estas prácticas en las que, es imposible separar la intencionalidad sexual de la política o la estética como aplicación del citado proyecto vanguardista de ruptura de las esferas entre arte y cotidianidad.

El sexto punto de la investigación, retoma (anclándolo específicamente al caso crítico de la obra de Hidalgo) el recorrido historiográfico que en su día se realizó por medio del Diploma de Estudios Avanzados en este departamento, renovando el contraste entre las prácticas artísticas de Juan Hidalgo, la historiografía del país, ya posterior al franquismo, y su relación de dependencia con las denominadas teorías de género o *queer* desarrolladas internacionalmente. Por medio de esta reevaluación de presupuestos anteriores, que con el caso de Hidalgo se focalizan específicamente en su presencia y “recuperación” por parte de la historiografía del arte reciente, se

pretenderá lograr, así, un doble proceso: ver el papel y las incomprensibles dificultades que más allá de las evidentes trabas iniciales, ha podido encontrar históricamente Juan Hidalgo en el arte español desde una perspectiva de identidad sexual (tan sumamente clara en su obra). Por medio de ella observar las propias deficiencias que esta historiografía presenta aún hoy en día, y que consideramos necesario solventar en la medida de las posibilidades que ofrezcan estas mismas páginas en relación con la obra de Hidalgo.

Para realizar este diagnóstico, por tanto, veremos citadas en múltiples ocasiones tanto historias del arte de nuestro país (realizadas tanto a nivel literario como expositivo), como mucho más frecuentemente artículos o crónicas de prensa que van desde la mera reseña, a la crónica o crítica histórico-artística. No serán infrecuentes, tampoco, las propias declaraciones de Juan Hidalgo sobre su obra y su papel histórico. Aunque siempre han de ser – como toda fuente-sometida a un juicio y ubicación en el marco espacio-temporal en que se realizan, sorprende (y es muy necesario observarlo) la rectitud con que Hidalgo ha mantenido sus opiniones a lo largo del tiempo. A pesar de que, como ha reconocido en varias ocasiones, nos es labor suya dotar de un sentido histórico a su propia obra, desde los primeros “recuentos” y comentarios - a veces irónicos o “zaj” de su propia actividad-, hasta las últimas declaraciones públicas, fechadas en este mismo año, sus opiniones han variado escasísimamente en lo fundamental. Es por ello, por destacar este valor y la importancia que presenta, que hemos optado por recurrir, en lo que a las citas literales se refiere, a declaraciones ya publicadas en distintos medios, y tratando de hacer referencia a la primera en que un determinado aspecto aparezca, o sea explicado con especial claridad, antes que a las propias conversaciones que el autor ha mantenido con Hidalgo y que, como fue su explícito deseo durante el transcurso de las mismas, no deseaba realizar desde un punto de vista de la entrevista académica, sino de la charla ente amigos.

Aunque no es este el primer trabajo que se realiza sobre Juan Hidalgo en la Universidad española (y los anteriores serán convenientemente citados cuando proceda), considerábamos oportuno realizarlo ya que, por una parte, una obra como la suya, que a día de hoy aún cuenta con el desarrollo histórico de un creador que sigue en activo, merece ser actualizada. Por otro, porque hasta la fecha no hemos conocido ningún trabajo crítico específicamente dedicado a situar la obra de Hidalgo en el conjunto de la historiografía de género de nuestro país (no así a volcar sobre ella las citadas teorías extranjeras, que sí se ha hecho en varias – y aun así, pocas- ocasiones, no obstante), así como a tratar de aportar una lectura política y biopolítica sobre su obra que pueda servir, confiamos, como punto de partida de futuras investigaciones en este sentido sobre otras obras, artistas y contextos desarrollados en el Estado español.

I. LA "RESISTENCIA A LA HISTORIA" DE JUAN HIDALGO

El 19 de noviembre de 1964, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce realizaron la primera acción de zaij con el "traslado a pie de tres objetos de madera de chopo" por las calles de Madrid. Este traslado era el preámbulo del concierto que días más tarde realizarían en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, situado en la Ciudad Universitaria de la capital española. Sin embargo, justo cuando se cumplen los cincuenta años de aquella "acción inaugural", la misma parece haber adquirido la misma calidad mítica que, en ocasiones, ha sido fácil de detectar en lo que al conocimiento del propio grupo se refiere (Llorenç, 1977; 37): un conocimiento periférico, limitado y cuasi cabalístico.



Acción zaij: *Traslado de tres objetos por las calles de Madrid*

19 de noviembre de 1964

Intervienen: Ramón Barce, Walter Marchetti y Juan Hidalgo

Fotografía: Zaij

B/N, 7 x 8,5 cm

A día de hoy puede contarse con unas cuantas exposiciones monográficas sobre la actividad de zaj en su conjunto, así como de sus principales componentes individualmente, e incluso se han visto incluidos como miembros de pleno derecho en el relato historiográfico-crítico propuesto en entidades como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (donde zaj contó con una exposición antológica realizada en 1996, y el pasado año, con motivo del cincuenta aniversario de su fundación, vio reconstruido el “ambiente zaj” *Lanas*, de Juan Hidalgo, creado en 1972 para el Instituto Alemán de Madrid). No obstante, zaj parece continuar siendo, en líneas generales, un perfecto desconocido del arte contemporáneo español. De hecho, aunque pudiera parecer meramente anecdótico, no parece existir ni tan siquiera acuerdo sobre el nombre del grupo forjado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce bajo la nomenclatura de “zaj”: ni sobre su significado, ni sobre su grafía. En relación con la primera cuestión, si le preguntamos por la misma a Juan Hidalgo dirá en modo zen que “zaj es zaj porque zaj es no-zaj”, aunque el origen del nombre, ideado por Barce, haya tenido su particular “historia”: “Han escogido esas tres letras por ser muy características del castellano; la Z y la J, prácticamente inexistentes en otro idioma, y la A abierta como vocal muy utilizada en casi todas las palabras corrientes. `Pero no quiere decir nada en especial’” (Marco, 1966b; 46). Aunque a lo largo de las siguientes páginas nos aproximaremos al significado de “zaj” en su contexto, sirva este apunte para hacer notar ya desde ahora que siempre se utilizará aquí el nombre de escrito siempre minúsculas, siguiendo la propia grafía “zaj” de sus cartones y escritos, donde nunca se utilizan las letras capitales.

Es necesario señalar, ya desde estas líneas introductorias, que a pesar de que en ocasiones (como es el caso de este inicio), se hable de zaj como “grupo” -por muy abierto que éste haya sido, como la popular definición de Walter Marchetti puso en evidencia, afirmando que zaj es “como un bar, la gente entra, sale, está; se toma una copa y deja una propina”-, la posible definición de zaj siempre ha supuesto ser un verdadero escollo que conduce, en la mayor parte de los casos, a definiciones hechas tanto *desde* como *de* zaj: definiciones que rozan a menudo el trabalenguas y el aparente (sólo aparente) sinsentido. Así, uno de los más cercanos críticos de zaj, José Luis Gallardo (1976; 22), concederá en reconocer que:

Siempre he sentido curiosidad por ZAJ. Claro que no pretendo llegar nunca a saber qué es ZAJ. Por definición ZAJ es indefinible. En cuanto fuera posible encasillarlo ZAJ dejaría de serlo. ZAJ no es DADA, por ejemplo. Entre otras cosas porque DADA cometió el error de darse las mil y una definiciones: ZAJ no puede ser víctima de ninguna. ZAJ no es ZAJ puesto que parte del principio de no-identidad: nada es igual a sí mismo. ZAJ no es lo contrario de ZAJ ya que al ser indefinible carece de identidad y nada puede ser contrario a lo no- idéntico (lo innombrable). ZAJ ni siquiera es (en el sentido de Heidegger) puesto que la cópula sólo es realizable en la

relación entre sujeto y predicado, y ZAJ carece de ambos. ZAJ tampoco no-es en tanto y en cuanto que para negar es necesario haber afirmado primero, cosa que no hemos logrado todavía. ZAJ.

En realidad, zaj podría utilizarse casi sinecdóticamente en relación con Juan Hidalgo: el fundador del "movimiento artístico", de raíz musical, y principal ideólogo del mismo, junto con Walter Marchetti y Ramón Barce, en el mes de julio de 1964 (Marco, 1966a; 36). Bien es cierto que la formación de zaj que se hará más conocida, y que se extenderá hasta la declarada (y no sabemos afirmar si efectiva) "disolución" del grupo en 1996, coincidiendo con la mencionada exposición antológica del MNCARS, será la que incluya a Hidalgo, Marchetti y Esther Ferrer. Esta última se incorpora a los trabajos zaj en 1967, con motivo de los conciertos celebrados en el Museo de San Telmo de San Sebastián los días 8 y 10 de diciembre de ese año (Hidalgo, 1969; 440). Sin embargo, como en todo bar que se precie, la nómina de visitantes se extiende desde los primeros mencionados: Hidalgo, Marchetti y Barce, a distintas "formaciones" tanto "fijas" como eventuales que han incluido la participación, entre otros, de Tomás Marco, José, Manuel y Ramiro Cortés, José Luis Castillejo, Manolo Millares, Manuel Cortés, Alberto Schommer, Eugenio de Vicente, Ignacio Yraola, Alain Arias-Misson, Luis Mataix, Terele Pávez, Mari Carmen Casabuena, e incluso dos personajes ficticios: Luis Martínez y Ricardo Ferralt, de los que llegan a escribir la biografía, como parte del grupo, para el programa de sus "Conciertos por calles y plazas de Madrid" correspondientes al Festival zaj de mayo de 1965, según recoge en uno de sus textos sobre el grupo José Antonio Sarmiento (1996; 24, n.8):

Luis Martínez. Nacido en Ayamonte (Huelva) en 1941. Vivió en Huelva, y ahora en Sevilla, donde estudia para ingeniero agrónomo. Compone música: ha escrito algunas piezas para dos pianos, para piano solo y para tres violines. Es bastante abúlico: muy inteligente pero hay que empujarle para que haga las cosas. Es moreno, muy alto y delgado. Tiene un pequeño tic: abre y cierra los ojos rápidamente. Ricardo Ferralt. Nació en Castellón de la Plana en 1935. Trabaja en Reus en una empresa de embalajes. Se interesa por todas las manifestaciones del arte de vanguardia: ha hecho alguna cosa de pintura y escultura móvil con alambres y hierros, pero no se decide especialmente por una actividad definida. Fuerte, de estatura mediana, pelo castaño, con entradas. Un poco secote.

Aunque gestos como este, como se verá más adelante con detenimiento, resultan fundamentales para entender ideológicamente la labor de zaj y su ánimo desjerarquizador de la figura tradicional del "autor", no cabe duda (aunque ésto pareciera desde decir, en un principio, esa misma "desaparición del autor") que, como afirmábamos hace unas líneas, si alguno de los

componentes del grupo ha quedado anclado al nombre de zaj – por su permanencia y papel dentro del mismo – ese es Juan Hidalgo. Así lo reconoce, al menos, uno de los críticos musicales más importantes del momento fundacional de zaj en nuestro país: Tomás Marco, que acabará formando a su vez parte de la "compañía de teatro musical y música de acción" que se conocerá como tal en la España de los sesenta y setenta. En uno de sus primeros textos dedicados a analizar la actividad zaj, el músico madrileño afirma: "Aunque el grupo actúa unitariamente y no presenta al exterior ninguna cabeza visible, resulta evidente que su conductor es Juan Hidalgo ya que no sólo es la más poderosa personalidad del trío sino también uno de los músicos más importantes de la vanguardia española" (Marco, 1964; 66). No debe resultar, por tanto, extraño, que a lo largo de las siguientes páginas, aunque específicamente dedicadas a la labor de Juan Hidalgo, tanto en solitario como formando parte del grupo de música de acción, sea frecuente la denominación "zaj" para muchas de sus obras, realizadas aún en los últimos años, y posteriormente a aquella mencionada "disolución oficial" del grupo en 1996.



(De izquierda a derecha) Walter Marchetti, Juan Hidalgo, Tomás Marco, José Cortés y Manuel Cortes durante el concierto zaj de la Facultad de Derecho de Madrid, interpretando "Música para pluma estilográfica"

Fuente: *Revista SP*, nº 289, 10 de abril de 1966

La historia de zaj, de este modo, y de Juan Hidalgo, son una sola en las presentes páginas, compartiendo así protagonismo tanto en sus éxitos como en sus aparentes fracasos, en sus apariciones como en sus desapariciones del campo de la historiografía del arte español. En relación con éstas últimas, por empezar a trazar un necesario camino, resulta imprescindible hacer notar en este momento que aunque en 1974, en el marco de los hoy populares *Encuentros de Pamplona*, celebrados dos años atrás, Javier Ruiz y Fernando Huici (1974; 17) firmen en el catálogo que: "La música de acción comenzó en España a realizarse con Zaj [...] del que hay que dejar constancia en este lugar (en realidad hay que dejar constancia de el caso por todas partes)", los "buenos augurios" histórico-críticos hacia la actividad del grupo pronto se vieron eclipsados en el relato histórico por constataciones como la de Carlos Gómez Amat, para quien, a pesar de reconocer que su obra supuso "un gran esfuerzo de libre imaginación y clara fantasía, en relación con un especial humorismo", parece haber sido un esfuerzo que en su particular valoración, echando la vista atrás, resulta difícil valorar sabiendo "si se adelantó o supo acertar. La verdad es que removió el ambiente, aunque quizá en círculos muy limitados, y luego se vio ahogado por la indiferencia" (Gómez Amat, 1974; 25). El último apunta, así hacia alguna de las direcciones – la de la recepción de sus trabajos, y la de su posible "deslocalización" temporal - que será necesario atender con mayor profundidad en el presente estudio.

La opción del "ahogo en la indiferencia" de Gómez Amat será la que prevalezca sobre la omnipresencia manifestada por Huici y Ruiz en el relato de la historia del arte español contemporáneo. Una indiferencia que alcanzará el punto de que, en la mencionada exposición antológica dedicada a zaj en 1996, todos los textos, de una u otra manera, aludan al "vacío" o la "desaparición" histórica de zaj de manera más o menos explícita, siendo el más contundente el que firma José Díaz Cuyás (1996; 27), en el que puede leerse:

Lo cierto es que zaj, a quien no le disgusta contar cuentos, parece contar muy poco en las historias que se han hecho del arte español. No es que no se hable o no tenga noticia de su existencia, sino más bien que se le suele considerara como algo intempestivo, como una excéntrica manifestación de nuestra última vanguardia que trae a la memoria historias lejanas y de otras tierras. Esta situación de extranjería provocada, curiosamente, por un fenómeno que surgió en Madrid en 1964, ha contribuido a perfilar esa aureola de leyenda, negra o heroica según los casos, que viene a poner en evidencia las dificultades de interpretar lo que zaj cuenta como historia y no como mero cuento. Su resistencia a la historia, el relativo silencio histórico sobre zaj, su tozudez en mantenerse como una fabulación de tintes orientalistas, nos está indicando dos aspectos de su recepción que se complementan y contribuyen a identificarlo; por un lado, se trata de un destino que comparte con otras manifestaciones artísticas de los sesenta,

en ese sentido su "resistencia" puede considerarse inherente a lo que estas prácticas tienen en común; por otro, vendría a ser una consecuencia de las dificultades del "arte moderno" en nuestro país y, desde esta perspectiva, un ejemplo de cierta propensión nacional a la amnesia.

En estas líneas se condensan buena parte de los síntomas que nos hemos propuesto perseguir con la presente investigación, y a tratar de paliar, en la medida de nuestras posibilidades. Cuanto menos, el propósito de estas páginas en lo que al "ahogo en la indiferencia" histórica de Juan Hidalgo y Zaj para el relato del arte español contemporáneo se refiere, va encaminado a localizar esta ausencia como parte de una problemática mucho más amplia que afecta indudablemente a múltiples cuestiones acerca de la construcción del relato historiográfico del arte español que, con su misma existencia, Zaj puso en cuestión desde su primer e inaugura "traslado".

La aludida cualidad "intempestiva" y fuera de lugar del grupo de acción o su "situación de extranjería" como manifestación más propia de vanguardias europeas que de las que a mediados de los años sesenta podían verse – si es que podían verse- en nuestro país, no han dejado de ser, como hemos visto y veremos, parte de los "tópicos" (en palabras de David Pérez [1992; 36-37]) que han acompañado a toda aproximación histórica a la obra de Hidalgo/Zaj. En este sentido, es necesario destacar la "resistencia", detectada por Díaz Cuyás, para "interpretar lo que Zaj cuenta como historia", y que apunta al que aquí se tiene por el más importante de los síntomas a perseguir: éste no es tanto el que la historia del arte español no haya sabido – o podido- encajar la obra de Hidalgo y Zaj a su canon historiográfico, como que ésta dificultad sea, como afirma el crítico, "inherente" a Zaj como a muchas otras de las manifestaciones artísticas de los sesenta.

Desde luego, no ha sido Díaz Cuyás el único en sostener semejantes impresiones, como veremos a continuación y profundizaremos en adelante; una valoración que si bien es muy positiva como parte consciente de las prácticas Zaj en tanto que actividades que se plantearon de manera críticamente "ahistórica" en el marco de la institucionalización de las vanguardias clásicas de principios de siglo, del auge del neocapitalismo y la mercantilización del arte, no resultan ciegamente acatables desde la perspectiva (necesariamente) actual de una posible revisión de parámetros y paradigmas históricos como los que aquellas mismas prácticas enfrentaron, ya superados y con firmes propuestas de sustitución.

Verdaderamente, si uno se aproxima a lo que ha supuesto la historiografía de Zaj y de Juan Hidalgo, resulta sorprendente la escasez de estudios dedicados a su labor. Aunque poco a poco se han ido sumando aportaciones (negarlo sería incurrir en una malversación de las evidencias que poco aporta a la dignidad de la disciplina histórico artística), a día de hoy, pueden incluso contarse tres escasos "grandes hitos" en el conocimiento de la obra de Hidalgo: la citada gran exposición retrospectiva de Zaj, así como las dos individuales que han reunido toda su obra: *De Juan Hidalgo*,

1957-1997. (Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1997), y *Desde Ayacata, 1997-2009* (Tenerife Espacio de las Artes, Centro Atlántico de Arte Moderno, Artium de Vitoria, Bienal de Canarias, 2009). Estas exposiciones, no obstante, y como precisa tener en cuenta nuestro análisis, no han dejado de resultar "periféricas" dentro del – también - centralista programa expositivo español, con sus sedes establecidas mayoritariamente en el archipiélago canario, por motivos que podrían ponerse en contacto con la ampliación del espectro museográfico propio de la "explosión" y el "entusiasmo" cultural que inundó a nuestro país en los ochenta, y que provocó que se crearan múltiples museos y centros culturales. (Reuben, 1999; 15-26). Éstos debían recurrir a artistas locales para sus programas expositivos, duplicando así, por una parte, lo "periférico" de los mismos, pero fomentando al tiempo un conocimiento que en ocasiones escapaba a esos mismos círculos en los que la estrategia los recluía, sirviendo de contestación posible al "centralismo" de las "grandes exposiciones" y los "grandes nombres" en ellas expuestos. Elocuentemente, en el contexto de esa primera gran exposición monográfica de Juan Hidalgo, el texto de catálogo – magnífico, como todas las aportaciones del autor a la historiografía e interpretación crítica hidalguiana- de Manel Clot (1997a: 285), todavía ha de preguntarse:

¿Quién es Juan Hidalgo en la historia y el desarrollo del arte contemporáneo en España?, ¿en qué anómalas circunstancias han tenido que venir desarrollándose su discurso y su actitud para que haya sido sistemáticamente ninguneado – o ya directamente olvidado- en sus momentos de mayor actividad y, en cambio, haya sido recuperado en estos últimos años a modo, casi, de singular maitre a penser por las últimas generaciones de artistas, mayormente las performáticas, las más descreídas y desobjetualizadas de las que pueblan nuestro panorama reciente?, ¿cuál ha sido realmente su papel de transmisor y/o (de) generador de nuevas actitudes y comportamientos en el arte y en la vida artística del país?, ¿en qué lugar y qué secuencia habría que colocar su obra global- su opera omnia, con o sin sonido, en uno o en varios actos-, sin perder por ello ni la distancia ni la perspectiva histórica, una vez terminados los fastos y los entusiasmos de la década pasada y sumidos hoy de nuevo en la realidad de una escena que no parece conseguir asirse ni siquiera al furgón de cola de todos esos acontecimientos supuestamente punteros para el desarrollo de las propuestas actuales, ya sean las simplemente europeas o las directamente internacionales, en su más amplia acepción?, ¿cómo situar la obra de Juan Hidalgo, su discurso, su trayectoria, en un contexto creativo en el que ni antiguos ni modernos consiguen ubicarse, casi como olvidando el tiempo específico al que pertenecen?, ¿cómo establecer los marcos y los perfiles de su territorio

operativo?, - y cómo saber y poder relacionar, en última instancia, ese trabajo y esa trayectoria con la figura silente y oculta, casi agazapada, orillada, del propio Juan Hidalgo, *le dernier á parler*, como decía Maurice Blanchot de Paul Celan, o tal vez *l'ancien, l'effroyablement ancien*, como decía Roger Laporte de Maurice Blanchot?

Preguntas en extremo pertinentes que, aún hoy, cabe cuestionar si han encontrado respuesta – y cuál ha sido, y en base a qué formulaciones- en el campo de la crítica e historiografía del arte español. Del mismo modo, los galardones que Juan Hidalgo ha conseguido como Premio Canarias de Bellas Artes (1988) y Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes del Ministerio de Cultura (1989) no parecen haber abierto el mismo interés por leer y releer su trabajo del que han despertado multitud de artistas "oficializados" por la historiografía y crítica artística de nuestro país.

Es en este punto donde debemos retomar la mencionada "resistencia" histórica que hizo pasar a zaj de las virulentas críticas periodísticas iniciales (Sarmiento, 1991) a los primeros análisis de índole más o menos teórica, realizados tanto dentro de nuestro país por miembros del propio grupo zaj, como Tomás Marco o Ramón Barce (cuyas aportaciones al respecto entre 1964 y 1969 pueden comprobarse observando la bibliografía manejada), como fuera de España (donde destacan durante los primeros años los escritos que dedicaron al grupo en 1967 Edmund Haines o Dick Higgins), y de ellas al lugar que ya detectábamos entre los "círculos de iniciados" en la vanguardia internacional, como los reunidos – supuestamente - en los no menos míticos *Encuentros de Pamplona* de 1972.

Semejante clima crítico es el que se va manteniendo en las apariciones intermitentes de zaj en distintos medios de comunicación de nuestro país, mucho más breves a principio de los años setenta, cuando se embarcan en varias giras internacionales por Europa y Estados Unidos, hasta el punto de que el primer historiador que se enfrenta seriamente a la labor de realizar un estudio sobre zaj: Llorenç Barber, llega en sus escritos a dar por finalizada la actividad del grupo en torno a 1968, coincidiendo con la presencia de zaj en París durante el famoso mes de mayo (Barber, 1977; 36-39 y 1978). Sea como fuere, y aunque zaj por aquel entonces seguía en activo en calidad de "grupo" (aunque, repetimos, para sus propios miembros "zaj no es ni ha sido nunca un grupo, es zaj y sólo zaj" [Pérez, 1990; 123]), en 1978 detectaba Barber que:

Van pasando los años y, a pesar de las continuas referencias y alusiones a Zaj en casi todos los trabajos que se hacen sobre los diversos campos del arte español de vanguardia, muy pocos son los críticos del arte o creadores que conocen de Zaj algo más que unas cuantas anécdotas [...]
No hay ninguna publicación hasta el momento que muestre lo que zaj hizo o dejó de hacer, dónde, cuándo, etc. Ello hace más difícil la tarea presente

y, al mismo tiempo, más necesaria. Tarea que forzosamente ha de comenzar ciñéndose a reunir y ordenar, por primera vez, la mayor cantidad de datos (Barber, 1978; 19)

Esta labor de consignación de datos será, precisamente, la que con mayor diligencia cumpla este mismo autor con su tesina presentada en la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Simón Marchán. Sin embargo, la posible lectura crítica desde el punto de vista histórico que promete desde su título: *Zaj. Historia y valoración crítica*, queda relegada según confiesa el mismo autor (1978; 20), a un trabajo posterior que, por desgracia, nunca llegará a ver la luz.

Las circunstancias tanto histórico-críticas como socioculturales de esa década de los setenta que tocaba a su final cuando Barber presenta su trabajo, como de la siguiente, con la reincorporación del Estado español a los circuitos de crítica y teoría histórico-artística internacional, no dejarán de tener su efecto en lo que a la historia de zaj y a la actividad de Juan Hidalgo se refiere (ya considerado en algunos casos, como sucedió en los *Talleres de Arte Actual* celebrados en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1987, como maestro de la neovanguardia de nuestro país). Así, aunque sea levemente "inflamados", se encuentran apariciones de Juan Hidalgo tanto en el terreno expositivo - de nuevo de manera en extremo localizada-, en ejemplos como la celebración de los 25 años de existencia del grupo con la exposición *Zaj en Canarias 1964-1990*, en la sala La Regenta de las Palmas de Gran Canaria y en la Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife, como a un nivel más amplio ,con la publicación, al año siguiente, de la recopilación de todos los "etcéteras" escritos por Hidalgo en un libro titulado *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo [1961-1991]*.

Siguiendo este breve camino que ahora venimos trazando, al año siguiente Hidalgo inaugura en nuestro país su gran "incursión" en la exposición de las acciones fotográficas eróticas (que venía realizando, no obstante, desde 1969), que le reporta una nueva visión sobre su obra. Ese mismo año, el profesor David Pérez lee su tesis doctoral sobre Juan Hidalgo y la actividad zaj que, hasta el momento presente, sigue siendo la aportación académica más consistente desde el punto de vista histórico-crítico sobre el artista, junto con los mencionados catálogos de sus exposiciones antológicas. En su tesis doctoral, destaca Pérez nuevamente:

La importancia que dentro de la evolución del arte contemporáneo español adquiere la figura de Juan Hidalgo y de ZAJ contrasta con el paradójico y relativo desconocimiento que existe sobre su obra, desconocimiento que no queda tan sólo circunscrito al gran público sin que primordialmente se ha extendido al terreno historiográfico [...]

Se produce, pues, una aparente paradoja cuya raíz cabe situarla en

ese (des) conocimiento tópico que ha generado la obra de Juan Hidalgo . Pese a las escasas referencias a la misma, referencias que, no obstante, se han visto paliadas en los últimos años (especialmente tras la concesión del Premio Canarias en 1987 y la integración de una pequeña parte de su obra e los mecanismos de mercado a través de la Galería Estampa de Madrid), pese a esta reducida información de índole bibliográfica, repetimos, se ha prodigado entre quienes conocían la existencia del fenómeno ZAJ una indudable y sincera admiración hacia un tipo de trabajo que, conocido y analizado en algunos casos únicamente por medio de referencias indirectas, se conceptualizaba, pese a ello, como plenamente integrado dentro de la vanguardia más estricta y absoluta.

Este fenómeno ha favorecido la circulación de los tópicos a los que aludíamos [el zen y la filosofía oriental, el happening y el teatro musicalizado, la cotidianidad como arte y el arte como vida, la elegancia ZAJ..] y a la par, ha constituido uno de los factores determinantes de la escasa profundización crítica generada en torno a la poética subyacente a las propuestas poéticas, musicales y literarias elaboradas por Juan Hidalgo (Pérez, 1992; 36-37)¹

Esta desaparición de zaj del panorama historiográfico y crítico español, que, como decimos, parece haberse visto paliada en cierto modo- ya veremos en qué sentido y hasta qué punto- en las últimas décadas, no es algo que haya afectado sólo a los especialistas en la materia. Los propios miembros del grupo han hecho notar en varias ocasiones que zaj ha pasado absolutamente desapercibido para la historia del arte español. Así, el recientemente desaparecido José Luis Castillejo, pionero en la escritura experimental de nuestro país, y miembro de zaj en varias y señaladas ocasiones, hacía notar a José Díaz Cuyás cómo:

Hemos escrito cantidad de libros que pueden ser buenos o malos, estoy dispuesto a admitirlo, pero a mi nadie me lo ha dicho. Cuando se silencia la historia, cuando no se estudian las cosas, entonces no se parte de nada. La gente cuando hace cosas parte de otra, aunque sea en contra de lo que

1 Existe una tesis posterior dedicada a la figura de Juan Hidalgo, leída por Rubén Figaredo en la Universidad de Oviedo en 2007. Mientras que la tesis de Pérez se encuentra disponible para consulta en la Universidad de Valencia, no ha sido posible consultar la presentada en la Universidad de Oviedo. De ella sólo se ha podido consultar el resumen que el autor pone a disposición en su página web personal. Figaredo ha realizado, no obstante, otras aproximaciones a la obra de Hidalgo y zaj, esas sí disponibles en distintos medios para su consulta, que serán convenientemente citadas a lo largo del texto. Cita requerida del resumen de su tesis:

FIGAREDO, Rubén (2009). "Juan Hidalgo - el sonido del gesto". www.rubenfigaredo.com [artículo en línea]. [Fecha de última consulta: 23/02/2013]. <<http://www.rubenfigaredo.com/juan-hidalgo.html>>

han hecho los demás. Ahí está zaj casi ignorado y olvidado. No digo que fuéramos mejores o peores, pero no se ha dicho nada. En un país hay partir de lo que hay aunque fuera poco para decir que esto fue malo (...) Todo permanece vigente, hasta que no has hecho un balance crítico, distintos balances críticos, y no se ha hecho ninguno (Castillejo en Díaz Cuyás, 1996; 29-30, n.3)

Hidalgo, desde su particular desapego a las cuestiones académicas e históricas, de las que siempre se ha mantenido alejado, no deja sin embargo de reconocer el papel que zaj y que él mismo han tenido como pioneros de muchas de las fórmulas artísticas destacadas posteriormente en nuestro país, y que él identifica directamente con las poéticas cercanas a la órbita conceptual. Así, en la entrevista realizada por David Pérez a Juan Hidalgo con motivo de las jornadas celebradas en torno a *Photoespaña* 2011 éste, preguntado por su afición a las genealogías y parentescos, admite en este mismo sentido, hablando de zaj y su relación con John Cage y David Tudor, que:

Hoy en día ya de esta gente no se habla en absoluto, porque siempre se tapan las cosas que suelen molestar. Una de las cosas que ha molestado mucho, y te lo digo ahora porque esto es un curso, por lo visto es que dentro de lo que se llama arte conceptual -lo siento muchísimo por otra gente que ha venido después- pero realmente los primeros artistas conceptuales de donde parte después toda esta cosa en Estados Unidos son un italiano y un español que hemos sido Walter Marchetti y yo. Lo siento mucho por los demás, pero todos los demás han seguido los "pasitos" que hemos dado nosotros. Yo soy soltero. Es decir, estoy casado, pero no estoy casado por la Ley del Señor. O sea, yo estoy casado con un amigo mío y eso quiere decir que no he tenido hijos ni los he podido adoptar, porque no he tenido nunca la pela suficiente para adoptar a nadie. Entonces, lo que sí que pasa es que, sin adoptar, a mi vida han llegado múltiples hijos y hijas; unos en el campo de las acciones, otros en el campo de la música, otros en el campo de las performances... Tanto a mi como a Walter Marchetti, sobre todo a nosotros, que fuimos pioneros – lo siento también, esa palabra no me gusta mucho, pero bueno- que empezamos a hacer toda esta cantidad de cositas. Y ahí sí que hay una cantidad de hijos, y como pasa con muchísimos hijos, "cría cuervos y te arrancarán los ojos"... hemos criado muchos cuervos (Pérez, D., 2011; min 12:43 y ss)

1.1. Ausencias (y presencias) elocuentes

Verdaderamente, la escasez de estudios en los que se haya investigado o tratado siquiera el propio devenir histórico de zaj es, cuanto menos, llamativa en la historiografía estatal. No obstante, parece lógico que esta "doble resistencia" (la supuesta de zaj a ser histórico en su momento, como la de la historiografía del arte español para aproximarse a zaj) haya acompañado a la ya de por sí "resistente" historia de las prácticas del grupo.

Retomando necesariamente las fuentes que se han ocupado tanto de la historia como de la historiografía en torno al grupo de Hidalgo, Marchetti y Ferrer, ambas ausencias parecen haberse venido hilvanando hasta puntos realmente preocupantes. Buena muestra de ello es la falta siquiera de mención de zaj en importantes trabajos realizados sobre la historia del arte español contemporáneo, como los firmados por Valeriano Bozal (1972; y Llorenç, 1976), Francisco Calvo Serraller (1985, 1988) o Simón Marchán (1974; 205, n. 27).

Podría argumentarse, en vista de las fuentes, que, tal y como admite Dick Higgins por primera vez en su trabajo sobre Hidalgo y compañía, que:

No existe una historia oficial del grupo zaj. El espíritu general de las obras con las que el grupo es identificado es ahistórico, original e incluso la cuestión de quién forma en parte realmente del grupo ni se llega a plantear. Aquellos que en alguna ocasión han trabajado con el grupo son descritos como los que "ya no colaboran con nosotros", antes que como no Zaj.

La palabra "Zaj" en sí misma no posee significado alguno, salvo si se la identifica directamente con el grupo. Dadas algunas manifestaciones Zaj, la palabra ha sido deletreada de maneras alternativas - "ZeJ" o "Zoj" por ejemplo.

Basta con decir, por mor de los datos históricos, que Juan Hidalgo y Walter Marchetti fueron dos fundadores del grupo, allá por 1964 en Madrid. (Higgins, 1967, p. 17. Traducción del autor ²)

2 There is no official history of the Zaj Group. The general spirit of the works in the group identifies itself with are ahistoric, fresh, and never even permitted the question that could upset: whom actually belonged to the group. Those who just once worked with the group are described as 'not working with us anymore', as preferred to 'they are not Zaj'.

The word Zaj itself, lacks meaning, except when it became the ident of the group. At some Zaj manifestations, the word has been spelled in alternative form – for example ZeJ or Zoj.

It suits to say, as a historic observation, that Juan Hidalgo and Walter Marchetti were the founders of the group in Madrid somewhere in 1964

El compositor Fluxus parece hacerse eco en esta "nota" sobre zaj de la actitud que el propio grupo había mantenido sobre su propia actividad (al menos, hasta la fecha), y que él, sin duda, conocía a la perfección por el estrecho contacto que le unió a los miembros del grupo, con los que mantuvo una fluida correspondencia extremadamente útil a la hora de aproximarnos a su historia (Zaj-Higgins, 1998; 62-88).

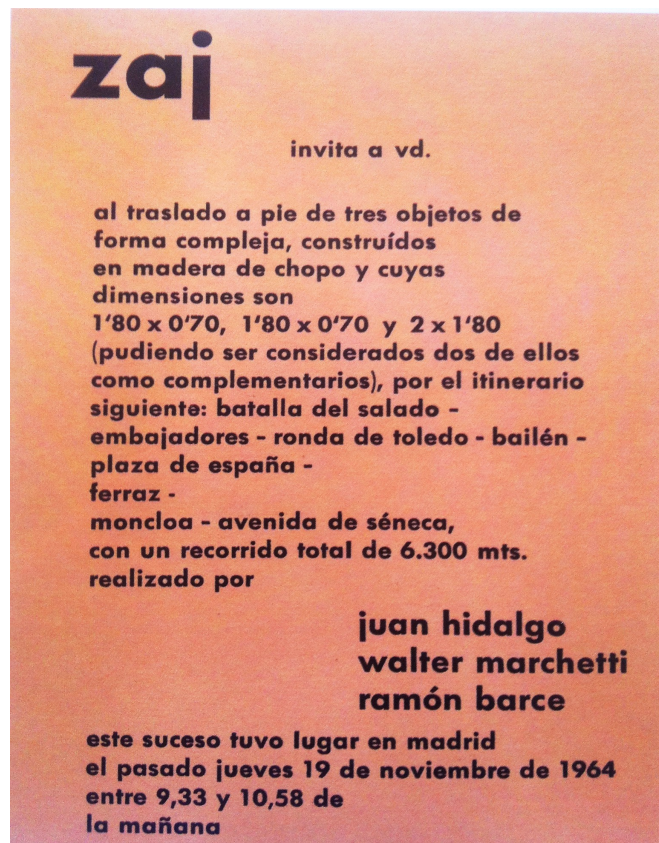
La (in)definición del espíritu zaj como "ahistórico", desde luego parece dar la clave de la actitud que éstos habían mostrado, siempre esquivos y a veces pareciendo fantasmalmente escurridizos y evanescentes, ágiles hasta el punto de que, en una acertada metáfora, el tristemente desaparecido profesor Ángel González (1990; 34) apuntó sobre ellos que "de vez en cuando llega la noticia de que zaj ha sido visto en dos sitios distintos", pareciendo por tanto, como indicaban Ruiz y Huici, necesariamente omnipresentes (a la par que necesariamente inaprensibles; pues estar en todas partes es como no estar en ninguna, a fin de cuentas).

Es necesario tener en cuenta al respecto - aunque más tarde se incidirá en las múltiples lecturas que este hecho favorece -, que la misma "presentación" de zaj, con el mencionado "Traslado de tres objetos por las calles de Madrid", jugaba con las nociones de presencia/ausencia del grupo, al optar por una exhibición desde todos los puntos de vista "pública", por realizar su acción en plena calle y no en lugares acotados para actividades "convencionalmente artísticas" (como galerías, teatros o salas de exposiciones), al mismo tiempo que zaj *provocaba* su propia ausencia y "desaparición" al avisar de este traslado por medio de uno de sus populares cartones, a modo de invitación, enviado *posteriormente* a la realización del mismo, dando cuenta, por tanto, de que éste había (o no) sucedido tal y como lo indican en él.

Aunque el propósito de esta introducción a la historiografía de zaj es, precisamente, realizar un recorrido por la misma tratando de alterar lo menos posible la secuencia cronológica, parece pertinente, a raíz de esta discusión sobre la auto-desaparición de zaj en sus primeras acciones, traer a colación la última – y quizá la mejor, hasta la fecha- lectura que se ha realizado de esta frecuente práctica del grupo, realizada por la investigadora de esta misma facultad, Henar Rivière, para quien la práctica zaj, en comparación con la llevada a cabo por Fluxus, con quien mantiene estrechos contactos, despliega:

una propuesta que ponía el énfasis en el proceso de interpretación o performance de las piezas, y renunciaba así al postulado tradicional según el cual el objetivo y resultado de la actividad creativa debía ser la confección de una obra acabada en sí misma. Desvinculándose de tal finalidad, la práctica artística se descubría como un hacer siempre inconcluso y múltiple, un hacer pasajero y continuo despojado del aura de singularidad propia de la obra de arte y de aquella presencia física

(objetual), que le asegurara una permanencia y un lugar en el tiempo y el espacio históricos. Puede entonces concluirse que el carácter efímero del arte de acción plantea un desafío a la historiografía del arte, una disciplina a la que priva de su "objeto" habitual de estudio para confrontarla con la ausencia de lo sucedido (Rivière, 2011; 422)



Zaj: Cartón- invitación al Traslado de tres objetos por las calles de Madrid

19 de noviembre de 1964

12 x 6 cm

Como anunciaba Cuyás al principio de estas páginas, también la investigadora acaba por conectar la práctica zaj y su "carácter efímero", con muchas de las propuestas artísticas que en el momento estaban circulando tanto nacional como internacionalmente y que, no en vano, darían lugar a lo que Lucy Lippard denominaría en 1973 como "la desmaterialización del objeto artístico" o, lo que viene a ser lo mismo: su efectiva desaparición de los cauces y medios habituales de circulación en el denominado "mercado del arte", incluida su propia cualidad de "objeto" artístico en su misma cualidad física en pos del "concepto" generador. Concluye Rivière, profundizando en el citado juego de ausencia/presencia, y otorgándole un significado crítico respecto a su significado

histórioco, que estas prácticas:

Actuando al margen de los circuitos oficiales del arte, tanto Fluxus como Zaj tuvieron que (o quisieron) dedicar una parte muy importante de su propia actividad a la emisión de documentos que anunciaran o recordaran, que construyeran e imaginaran su efímero quehacer. Jueces y parte a un mismo tiempo, elaboraron así un legado en el que los registros de información se amalgaman con sus inquietudes artísticas y vitales (de índole más filosófica en el caso de Zaj, y social en el de Maciunas). De tal manera, las inertes presentaciones de datos se vivifican convirtiéndose en reflejos o ejemplos de estas búsquedas y, viceversa, éstas se realizan, en diferentes grados y con distintos matices, bajo la forma de documentos. Tal voluntad de realización -de intervención en la realidad o, en lo que, quizás más precisamente, Jaques Rancière denomina “el reparto de lo sensible”- emerge de este legado especialmente como un intento deliberado de reconfigurar los modos de hacer (Maciunas) y de concebir (Zaj) la “historia”: en su diálogo con ella, Zaj y Fluxus buscaron una alteración de sus términos. Debe concluirse, por tanto, que el desafío planteado por el arte de acción a la historiografía del arte no es una consecuencia casual, sino un elemento consustancial a su práctica, al menos en lo referente al grupo español y al promotor de la red internacional de artistas. De un modo lúdico y gamberro el primero, concienzudo y quijotesco el segundo, ambos se dejan sentir y conocer con singular intensidad precisamente en la brecha abierta entre lo sucedido y su huella, y laten presentes en sus propias pequeñas imposibilidades, a saber, las marcas de ausencias Zaj y el maciunesco desajuste entre “realidad” e “ilusión”(Rivière, 2001; 436)

Esta conclusión, a pesar de señalar algunas de las cuestiones fundamentales sobre la práctica zaj y su desafío a la historia (o lo que por “historia” pudiese ser entendido cuando zaj decide “intervenir” en la construcción de la misma), no parece explicar la “resistencia” - o, cuanto menos, la ambigua relación- que zaj y Juan Hidalgo siguen manteniendo hoy en día en relación con la historia, y el lugar que pueden – o deben, o cómo pueden o deben hacerlo- ocupar en la misma.

Sin embargo, y he ahí uno de los propósitos de la presente investigación, a día de hoy, y en base a múltiples investigaciones y críticas al modelo de historiografía tradicional, y su propia mezcla de “realidad” e “ilusión” (como, por ejemplo, los representados por los trabajos de Hayden White [1987; 92.]; Bárbara Hernstein Smith [1981; 209-232] o Shoshana Felman, [1992; 93-111]), no parece posible sostener la idea esencialista y monolítica de “historia” a la que Rivière parece querer hacer mención: “historia” como ese modelo de narración al que las prácticas de zaj o Fluxus

quisieron hacer frente, y cuyo enfrentamiento "justificaría" de manera intrínseca o voluntaria, la "desaparición" de la misma tal y como hasta entonces se entendía.

En este sentido, la cuestión del aislamiento y el silencio sobre la obra de Zaj e Hidalgo, ha sido una constante desde los inicios de la actividad del grupo. Tomás Marco ya daba cuenta de la situación que "padecía" el grupo en uno de los primeros intentos de situación de su actividad en el marco del arte de vanguardia. En la revista *S.P.*, de la que Marco fue colaborador habitual en el apartado musical, indica que:

La evidente hostilidad con que han recibido hasta ahora vanguardia musical y pictórica la aparición del ZAJ, no ha impedido que algunos artistas les presten colaboración. Así, el caso del recientemente fallecido Alberto Greco, y del escultor Martín Chirino [...]

No se puede decir que el grupo ZAJ haya llegado por sorpresa a romper con todo lo existente. No deja indiferente a nadie, y las posturas tan radicales que suscita de deben al hecho, frecuente en España, de tomar partido de un vistazo. Por otra parte, su desarrollo es lento por la escasez de medios y por el anonimato casi total en el que vive. A diferencia de Alemania, donde los especialistas están al acecho para "cazar" todo lo nuevo que salga y darlo a conocer al público, la crítica española ha decidido que el ZAJ no merece la pena, y hasta el momento lo han ignorado (Marco, 1996b; 47)

Afirmaciones e informaciones como las de Marco (no lo olvidemos, miembro del grupo), tan sólo dos años después de la primera acción Zaj en Madrid, y en un momento en que se encontraban plenamente activos, parecen ser un perfecto contrapunto a la opción del "silencio" y la "ausencia" de Zaj del panorama histórico-crítico con el que, no es pronto para anunciarlo, siempre parecerán mantener unas muy ambiguas relaciones. Marco es bastante preciso al apuntar, como en estas páginas se mantiene, que el problema del silencio sobre Zaj no es tanto cuestión de una propia intervención determinada por el grupo como un silencio impuesto por el propio panorama histórico-artístico y crítico de nuestro país. Si ya de por sí, la dedicación "musical" de Zaj, como todo cuanto tiene que tener con la música en nuestro país, como él mismo sostendrá en la introducción de su *Música española de vanguardia* (1970; 14), se encuentra siempre reducido a un ámbito mucho más minoritario que en relación con cualquiera de las demás artes, la "indeterminación" de una obra abierta y multidisciplinar como la de Zaj no encuentra lugar, por su propia configuración, a ojos de críticos especialmente dedicados a la observación de las obras plásticas (y, es más específicamente, pictóricas).

Según Marco, por tanto, el problema de la recepción y el silencio *sobre* (más que *de*) Zaj, se

encuentra en la ausencia de un nexo crítico en el panorama del arte español capaz de unir las actividades del grupo tanto con lo que sucedía internacionalmente (con los trabajos de John Cage, Fluxus o la denominada "Galaxia Duchamp" a la cabeza), como con lo que había sucedido en el ámbito de la vanguardia histórica tanto nacional como internacional. No hace falta recordar, al respecto, que en nuestro país ese había sido y era un período borrado por el golpe de estado franquista y la imposición de sus modelos culturales, que erradicaba incluso las conexiones que obras como las de zaj podían tener con las conferencias vanguardistas de personajes tan relevantes en nuestro país como Gómez de la Serna (Sarmiento, J.A.; 1997, pp 279-284).

La confrontación de la recepción crítica de zaj en el panorama artístico español frente a lo que sucedía internacionalmente, la ofrece sin embargo Edmund Haines un año después en su aproximación a la actividad del grupo. Unas prácticas que, en sintonía con las corrientes teóricas del momento a nivel internacional, el crítico americano denomina como "Neo Dadá" y sitúa en la órbita de los "happening". Para el autor, como también sucedía para Higgins ese mismo año, las manifestaciones zaj son:

fundamentalmente transitorias, de hecho parecen empeñadas en renegar de la permanencia. Los eventos son planificados específicamente para el momento de su inmediata ejecución y las piedras de toque de la comunicación artística tradicional son abandonadas- reconocimiento, re-identificación, simetría y repetición-. [...] Principalmente se trata de composiciones no publicables ni grabables, y por lo tanto no puede mantener estado alguno de permanencia. Incluso tratar de convertir en memoria un etcétera o un happening grabándolo en una cinta audio-visual está condenado al fracaso puesto que se estaría así pasando por alto su consciente voluntad de variabilidad formal (Haines, 1967; 85. Traducción del autor.)³

En relación con el presente trabajo, como ya apuntábamos brevemente unas páginas atrás, opiniones como la de Haines o Higgins, e incluso las de los propios miembros de zaj, siendo como son incalculables aportaciones para el conocimiento histórico del trabajo del grupo, no dejan, como es obvio, de encontrarse inmersas en las propias coordenadas estético-ideológicas del momento en que fueron producidas y, por tanto, es preciso someterlas a una valoración crítica desde el

3 "Most zaj manifestations are utterly transient, indeed contrived to avoid permanence. Events are planned for the moment only of immediate realization and cognition, and traditional building stones of artistic communication are avoided – recognition, re-identification, symmetry, and repetition. [...] It is chiefly not publishable or recordable, and therefore cannot attain this sort of permanent status anyway. Even to memorialize an etcetera or happening on audio-visual tape is self-defeating since it spoils the built-in idea of formal variability"

presente.

En ese sentido, la propia acepción de "Neo Dadá" aplicada a la obra de Zaj por Haines— a la que mejor convendría la que el año anterior Higgins había dado como "intermedia" (Higgins, 1966; 1-6) - da buena cuenta de la eventualidad del propio juicio y de la temporalidad de cierto tipo de clasificaciones de carácter puramente didáctico. Más aún en lo que respecta a nuestro país, dada su particular situación como productor y receptor de propuestas artísticas que, en muchos casos, han sido leídas como miméticas, cuando no directamente adaptadas, en relación con lo que sucedía en el exterior. Al respecto, y como ha indicado Susan Hapgood respecto al término "Neo-dadá", "acuñado a finales de los años cincuenta de manera peyorativa":

...pervivió en la literatura crítica al menos durante siete años, a pesar de ser rechazado por muchos de los artistas y de no tener una aplicación consistente. La utilización del término varió considerablemente dependiendo de quién lo utilizaba y cómo se sentía quien lo hacía en relación con Dada. En 1958, *Art News* anunciaba que "Neo Dada" definía unas propuestas "pirotécnicas o líricas, serias pero ligeramente inofensivas ideológicamente aunque cubiertas de púas estéticas". Hacia 1960, el fenómeno había crecido hasta tal punto que Irving Sandler lo definió como "una moda vanguardista", una "manía"; dos años después, fue denominado como "el movimiento artístico más comentado del momento". Artistas japoneses adoptaron brevemente el nombre en 1959; y en 1962 un grupo de artistas actuando en Alemania lo utilizaron para denominar sus propias actividades. La mayoría de críticos y artistas desdeñaron el término, sin embargo. Los críticos a menudo lo usaban en reseñas y artículos, pero en rara ocasión con algún grado de convicción y acuerdo con el mismo. Y para los propios artistas, la resistencia a la etiqueta era parte de su más que razonable incomodidad a ser identificados con un movimiento de hacía cuarenta años. Como un artista declaraba recientemente, "Neo Dadá" tenía el atractivo de un café recalentado (Hapgood, S. 1996; 11-12. Traducción del autor).⁴

4 "Coined in the late 1950s as a pejorative slap, the term "Neo-Dadá" endured in the critical literature for at least seven years, although it was rejected by many artists and was never applied consistently. Use of the term varied considerably depending on who was using it and on how they felt about Dada itself. In 1958, *Art News* claimed that "Neo-Dada" defined an approach that was "pyrotechnic or lyric, earnest but slyly unaggressive ideologically but covered with esthetic spikes". By 1960, the phenomenon had grown so strong that Irving Sandler called it "an avant-garde fad", a "craze"; two years later, it was referred to as "the most talked-about art movement of the moment". Artists in Japan took up the name briefly in 1959; and in 1962, a group of artists performing in Germany used the term to characterize their activities. Most artists and critics spurned the term, however. Critics often tossed it about in reviews and articles, but rarely with any degree of commitment and conviction. And for

He ahí una de las cuestiones que deberemos tener en cuenta a la hora de admitir como parámetros críticos de aproximación a manifestaciones como las de zaj y Juan Hidalgo en nuestro país etiquetas importadas directamente del exterior – sean estas "Neo-Dadá" o "conceptualismo", como más tarde lo serán las de "posmoderno" o "*queer*"-. Siguiendo ejemplos como éste (o aún mejores, como el que, entre otros muchos, ofreció Gerardo Mosquera en nuestro país con su muestra sobre la apropiación y resignificación de códigos estéticos en el ámbito latinoamericano con la exposición *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo* [MNCARS, 2000]), antes que para mostrar la mimesis de las mismas respecto a movimientos y corrientes exteriores, buscando el reflejo imposible e un ficticio espejo, las prácticas de vanguardia de nuestro país deberían servirnos (y así se propondrán en estas páginas), como parámetros críticos, territorios privilegiados, desde los que revisar tanto unas como otras - y observar su posibilidad efectiva de poder actuar o ser verdadera imagen, reflejo o disenso entre sí - .

Por el momento, y aunque el trabajo de Haines resulta sintomático de esta particularidad ideológico-lingüística de la historia del arte en general, y de su aplicación en la de nuestro país en particular, la continuación de la línea historiográfica trazada sobre zaj continúa, en los años siguientes, con dos aproximaciones fundamentales para su comprensión. Por un lado, la inclusión de los trabajos del grupo en el libro de 1968 de José Luis Castillejo, *Actualidad y Participación: una filosofía contemporánea*, donde el también miembro de zaj une la actividad del grupo con toda "una serie de movimientos como el Neodadaísmo, Pop Art, Nuevos Realismos, Nueva Novela, la música de Cage, [...], etc., que tienden a una sensibilidad de lo actual, a un arte de vivencias o actualidades" (p. 12), realizando una particular "intervención histórica" del grupo en su vertiente teórica, y una situación "histórico-ficticia" del mismo que, pese a la longitud de la cita, parece necesario tener en cuenta en su totalidad por la capacidad de mostrar, aunque sea como lúdico ejercicio, la capacidad de mezcla e intercambio entre "la historia" y "la ficción" del descreído universo zaj en lo que a cualquier convención cultural se refiere:

El grupo español ZAJ ha lanzado ya algunos "signos de existencia" o "signos vivos". Tienen la sencillez de toda creación primaria. Hace falta ser bastante serio o/y bastante poco serio para captar su tremenda importancia y la riqueza de la nueva sensibilidad que lo ha motivado. ¡Qué simplicidad la de esa pequeña cartulina que nos participa que el 19 de noviembre de 1964 tres objetos fueron trasladados! Dentro de un siglo todos los conservadores-enterradores de los Museos de toda la Vía Láctea se disputarán esas tarjetas a precios de oro en las subastas espaciales.

artists, resistance to the label was part of a quite reasonable hesitancy to be identified with a movement dating back forty years. As one artista put it recently, "Nepo-Dada" had the allure of reheated coffee"

Me pregunto cuánto tiempo, incluso en estos días en que todo va tan deprisa, va a tardar el reconocimiento público oficial hacia esa idea de los "signos de existencia" o de vida. Hará falta, naturalmente, que los teólogos, censores, críticos, guardianas del siempre amenazado orden público, grupos intelectuales, fuerzas vivas, serenos vigilantes de las privadas nocturnas conductas, se percaten de su sentido. Con capacidad de tergiversación típica de las fuerzas establecidas, se dirá que el "verdadero" significado de tarjetones, cartulinas y sucesos actualizadores es dar un profundo sentido al universo, que no es sino el mismo que ha tenido SIEMPRE desde que hubo gente bien. La "Sociedad para la Salvaguardia de la Cultura contra la Amenaza de Dentro y de Fuera", presidida por un nieto de uno de los miembros fundadores de ZAJ (grupo que fue incorporado a la Sociedad para "salvarlo"), cuidará de que los "signos de existencia" no atenten contra el claro sentido del cosmos, aunque dando muestras de gran tolerancia permitirá Sucesos con bellas señoritas que no causen escándalo. Claro está que cuando llegue el momento de la consagración se encontrarán antecedentes de ZAJ por todas partes, se atribuirá a los signos de vida humanismo y espiritualidad, la originalidad de ZAJ será situada en su DEBIDA perspectiva histórica que limite exageraciones interpretativas, los miembros del grupo tendrán sus calles en Madrid junto a la Avenida de la Revoltosa, pero no se les darán avenidas (se hará una excepción con uno de los zajianos, nunca mencionado, cuyo sobrino pertenecería más tarde a un grupo subversivo). En cuanto a los críticos, terminarán viendo en las postrimerías y calaveras de los cuadros de Valdés Leal, incluso en las muy raras de Picasso, signos existenciales (la palabra "signos de vida" se ha descartado por atentar a la congelación ambiente) de más mérito que los zajianos, y afirmará solemnemente que la HUMANIDAD ha ganado la comprensión DEFINITIVA de los símbolos ritualistas, gracias en pequeña parte a la modesta contribución de ZAJ; perdón, ZAJ (Castillejo, J.L., 1968; 55)

Castillejo, en su particular relato de lo que los "signos de existencia" zaj pueden significar tanto para el presente como – fabula- significarán en el futuro, construye en un relato de ficción con todos los elementos – censores incluidos- que mayores quebraderos de cabeza provocaban en el seno de zaj, y que acabarían por hacer (ya lo veremos más adelante) que incluso finalicen su actividad en España.

Al año siguiente, y en un polo completamente opuesto a la ficcionada realidad de Castillejo, es el propio Juan Hidalgo quien realiza un exhaustivo inventario de las fechas, actividades,

miembros y recepción crítica de zaj para la *Revista de Letras* de la Universidad de Puerto Rico (Hidalgo, 1996). Una labor de consignación y constatación histórica de las actividades de zaj (*desde*) zaj que no pueden sino sembrar la más legítima de las dudas sobre el intento de "escapar" de la historia del grupo.

El documento supone ser un ejemplo de radical importancia al aportar toda una línea cronológica de la actividad de zaj y Juan Hidalgo, realizada de primera mano (algo que será frecuente, y se mantiene incluso en los catálogos de sus exposiciones antológicas: *De Juan Hidalgo 1957-1997* y *Desde Ayacata* [1997-2008] refrendando la mencionada escrupulosidad en la constancia y consignación de datos cronológicos de su actividad artística). Este tipo de actuaciones les darán la oportunidad, incluso – y especulamos al respecto- de ubicar cronológicamente aquellas acciones y obras que, por unos u otros motivos, mayores dificultades para ser registradas - siquiera vistas, en algunos casos- en nuestro país, pudiendo dar así una nueva visión de la ya citada "intervención" de zaj sobre su propia historia.

Este citado artículo de Hidalgo, no obstante, contando la actividad y datación de zaj como si de un diario se tratase, supone ser un exacto inventario acerca de las actividades zaj, de los miembros que "entran y salen" del bar zaj; incluye reproducciones de cartones y partituras, e incluso aporta los datos exactos de qué piezas, en qué lugares y con qué particularidades se han realizado. Un verdadero compendio histórico, en definitiva, y la primera "biografía histórica" del grupo que para autores como Barber (1978a; 11-12), resulta ser, de hecho, definitiva, en tanto que da por finiquitada la actividad zaj en 1968. Una cronología que, si bien no responde a la fórmula comúnmente utilizada, es una perfecta "cronología zaj", directa, precisa y en nada metafórica, como lo son todas las actividades de Hidalgo y compañía. Un listado exhaustivo que en nada parece diferenciarse de los listados y la "organización histórica" que la citada investigación de Rivière identifica con el ánimo de Maciunas en relación con Fluxus y, por lo tanto, con una noción de historia, y de posibilidad de intervención en la misma, que aunque puede resultar paródica en su misma literalidad y su emulación de un archivo, no deja de suponer una muy exacta consignación. Esto, no obstante, podría ser interpretado como otra de las mencionadas "intervenciones históricas" del propio grupo como parte de su actividad, ya sea para "desaparecer" por medio de sus acciones, ya sea para "aparecer" de un modo que subvierte el valor histórico que hasta entonces – y aún después- habían tenido en nuestro país.

Tras los *Encuentros de Pamplona* de 1972, zaj verdaderamente pareció romper, o cuanto menos diluir, su actividad en nuestro país, apartándose durante casi una década debido al endurecimiento de las leyes represivas del franquismo. Así, a pesar de realizar inmediatamente después de los *Encuentros* ,una gira por Estados Unidos promovida por John Cage, y alcanzar un estatus internacional considerable, la labor de Hidalgo y compañía parece desaparecer, aún más, de la historia del arte español durante casi una década (De Celis, 1978; 72).

Esta desaparición se hará efectiva y clara a nivel historiográfico en los mencionados trabajos de Bozal y Llorens sobre el arte español: en la historia general del mismo que realiza el primero en 1972, y como parte aún más específica – e inexplicable- del proyecto mantenido por ambos para la Bienal de Venecia de 1976: *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*. El caso de esta polémica (y política) exposición como punto de partida del denominado "arte de los ochenta", del que no podremos, como se verá más adelante, separar la historia (de la historia) de zaj, resulta paradigmático y paradójico en relación con la obra de Hidalgo y compañía.

Al año siguiente de que se realizara esta muestra, nuevamente Llorenç Barber firma un artículo anterior a la presentación de su tesina sobre zaj, con el succulento titular de "Una historia por hacer" para referirse al grupo. Aunque a día de hoy la aportación de Barber parezca quedar en ella algo por debajo de las expectativas que despierta en lectores como el que esto suscribe, ofrece sin embargo una muy buena panorámica crítica (sin obviar a su vez algunas de las implicaciones políticas que sus movimientos habían tenido en el panorama del franquismo), e incluso ofrece la "receta" que durante mucho tiempo se seguirá para cualquier aproximación de carácter histórico sobre el grupo:

La mejor manera de acercarse a ZAJ es, no llenando páginas de discursos sobre su originalidad, silencio, pobreza, o lo que sea, sino mucho más modestamente analizar en sus escritos, propuestas y acciones lo que llamaríamos las creencias de ZAJ (Cage, Duchamp, Dada, Satie, Zen...) y ver cómo lo han materializado (actuaciones, cartones, frases, libros) [...]

A partir de ahí analizar sus posibles influencias en otros artistas o en el entorno de su sociedad y época, etc.

Tras un estudio que abarque estos y otros puntos (la posible evolución de ZAJ desde el 64 hasta hoy), ZAJ será menos una vaca sagrada intocable y más una propuesta entre las diversas que el arte de nuestros días ofrece (Barber, 1977; 37)

Algo debía haber ocurrido durante esos años setenta para que, dando cuenta de una flagrante contradicción en los términos, zaj pareciera haberse convertido "a pié de calle artística" en toda una "vaca sagrada" como dice Barber, que estaba pidiendo a gritos que se escribiese una "historia" crítico-ideológica sobre sí misma (ya vendrían más tarde, en un futuro tan fabulado como el de Castillejo, las aproximaciones sociales y políticas) para poderla bajar de su pedestal. Un pedestal de barro, desde luego, a nivel historiográfico, pero que podría suponerse motivado (en vistas de lo que vendrá posteriormente) por los inicios del cambio de paradigma puramente pictoricista de aproximación al arte español, y al auge de las propuestas de los "nuevos comportamientos".

Algo así, es lo que parece explicar el mismo Simón Marchán que en 1974 se había olvidado de *zaj* en *Del Arte Objetual al arte de Concepto*, cuando, preguntado por Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés en su revisión del arte conceptual español sobre la "significación e importancia reales que tuvo en los medios artísticos de la época", respondía:

Pienso que ZAJ tiene grandes similitudes con las actitudes Fluxus, y lo digo en virtud de que sus acciones no eran happenings ¡eso está claro!, no eran acciones largas ni prolongadas siguiendo un hilo conductor; eran acciones improvisadas, cortas, de sorpresa, de shock, que mantenían siempre una gran distancia con el observador y en las cuales no se daba tiempo a que el espectador se metiera en ellas; por consiguiente, desde el punto de vista de la estructura, las acciones de ZAJ tenían mucho que ver con Fluxus. Además, tenían mucho que ver por una segunda causa. Como sabemos, Fluxus no fue una experiencia artística en el sentido tradicional, sino que era una manifestación más vinculada a la música o la literatura; también el ZAJ fue siempre una especie de grupo que osciló entre lo plástico y lo musical, aunque era básicamente musical, como lo demuestran sus vínculos con Ramón Barce y otros críticos musicales. Por tanto, podemos hablar de ZAJ como de un grupo que sintoniza con las actividades Fluxus internacionales y las protagoniza en primera persona aunque de ese protagonismo se tiene más conciencia en Italia que en España. Tal vez por ello la influencia de ZAJ en España fue bastante escasa a no ser en esos nuevos artistas que luego empiezan a desarrollar el minimalismo y los "nuevos comportamientos". Fue una influencia cualitativamente importante, pero cuantitativamente muy reducida (Marchán, S, en Aliaga, J.V., y Cortés, J.M., 1990; 52)

Es decir, que la línea de *zaj* con los "nuevos comportamientos" se rompía por el propio desconocimiento y la ausencia del grupo del panorama estatal; que aquellos conceptualismos que tuvieron lugar sobre todo en Cataluña a principios de la década de los setenta, sólo habían mantenido puntuales contactos con *zaj* (como es el caso de la relación que eventualmente unió a Hidalgo con Brossa), y no parecieron estar tampoco especialmente interesados en reclamar el precedente de *zaj* como tal hasta que se se cumpla el aniversario de su fundación, ya en la década siguiente (Parcerisas, 2005; 105). Una recuperación casi mútua y debida, en gran medida, a los contactos que Juan Hidalgo mantendrá con artistas de la órbita como Nacho Criado, con quien colabora asiduamente, así como con el viraje general que sufrirá el interés histórico-artístico español por las fechas.

1.2. Recuperaciones parciales

La sospecha de que fue el conceptualismo y los "nuevos comportamientos" quienes comenzaron a rescatar a zaj de su injusto olvido (o, más bien, de que ambos fueron "rescatados" simultáneamente ya en la década de los ochenta) parece verse confirmada con la introducción de zaj en la muestra *Fuera de Formato*, de 1983. Celebrada en el Centro Cultural de la Villa en Madrid, estaba dedicada a revisar el papel del conceptualismo español en términos históricos. En ella, zaj es incluido "como invitado especial y cuya colaboración se planteaba en calidad de homenaje a su trayectoria desde comienzos de los años sesenta". Una decisión que propició que, en palabras de Gutiérrez Serna (2004;29) "El grupo zaj fue invitado especial, con carácter de reconocimiento público, [...] en base a la importancia que tuvo el desarrollo de su trabajo en la evolución del arte conceptual en nuestro país".

A modo de paradójica contrapartida a la presencia de zaj en esta exposición, y como parte del conflicto crítico que traerá la democracia en relación con el denominado "arte de los ochenta" (con la división por parte de la crítica más representativa entre las actividades cercanas a los "nuevos comportamientos" y la partidaria del "retorno" de la pintura neofigurativa), cabría hacer notar que dos años más tarde, Quico Rivas, uno de los máximos representantes de la segunda opción, incluiría a zaj no sólo en calidad de precedente, sino de arte de "actualidad", en la exposición *Madrid, Madrid, Madrid* celebrada también en el Centro Cultural de la Villa como (otra) de las muestras celebratorias del entusiasmo artístico de la década, y más específicamente del particular entusiasmo que movió a la propia ciudad de Madrid.

Fuera como fuese, las apariciones "históricas" de zaj comenzaban a florecer en España. Sin aun haber sido apenas invocados los posibles precedentes de la actividad zaj, ni sus posibles consecuencias, ni mucho menos estar siquiera planteada una hipotética historia de su actividad, ésta empezaba a cobrar en el panorama artístico estatal, un (no obstante, reducido) hueco histórico.

Es precisamente el papel histórico de zaj lo que a finales de los ochenta, coincidiendo con el veinticinco aniversario de la fundación del grupo, potencian los cambios a nivel conceptual (nucna mejor dicho) y teórico que las corrientes conceptualistas y minimal habían aportado, y que posibilitaban que – como siempre, con retraso- ya no supusiera un problema que zaj no hubiese producido "obras" sino "documentos", o viceversa. Como reflexiona Daniela Paolozzi en el marco de la exposición antológica del grupo en Canarias, en relación con los "signos de vida" zaj:

A veces uno habría dudado de que las acciones y las intenciones de Hidalgo y Marchetti nunca hubieran existido, si no se hubiera tomado la molestia de recoger con jugueteón amor los cartones coloridos, visualmente

gratificantes, simples y elaborados de invitación a sus acciones que Zaj concede bondadosamente para permitirnos tener por un momento en nuestras manos la certeza de esta importante aventura artística y la ocurrencia existencial pura y dura (Paolozzi, D., 1990; 25-26. La traducción es mía)⁵

Frente a los primeros conciertos y acciones "inasibles" de zaj, y aunque ya durante los sesenta y setenta habían producido "obras" (en el sentido más o menos tradicional del término), como los libros de Juan Hidalgo *Viaje a Argel* de 1967, o la recopilación de sus etcéteras (siempre acompañados de su fecha de realización, en el particular archivo zaj) de los volúmenes *De Juan Hidalgo 1 (1961-1971)* y *De Juan Hidalgo 2 (1971-1981)*, a los que recientemente se había sumado la denominada "caja zaj": publicación del conjunto de todas y cada una de las tarjetas editadas durante sus primeros años de existencia, que enviaban por correo en su particular forma de arte postal. Del verdadero carácter mítico que estas tarjetas habían adquirido, sembrando la duda/certeza acerca de la ausencia/presencia de zaj al nivel privado de los receptores de aquellas tarjetas originales, ahora, con la publicación de todas en conjunto y como "pieza" (como la inclusión de las mismas en las exposiciones "antológicas" de zaj y Juan Hidalgo a partir de los noventa pondrán nuevamente en evidencia), éstas se convertían, indudablemente, en una "obra" (más) de zaj, casi como otra de sus acciones objetuales o fotográficas.

Precisamente, la exhibición de las acciones fotográficas eróticas de Juan Hidalgo en 1993 (a pesar de que no había dejado de realizar acciones y exposiciones esporádicas en nuestro país en los últimos años), pusieron la "objetualidad" zaj de nuevo encima de la mesa, y con ella, la "importancia" del trabajo de un perfecto olvidado en nuestro país. De ese modo, presa del prurito que aún hoy en día produce asistir a esa situación, Inmaculada Aguilar presentaba (en una "presentación in-necesaria") a Juan Hidalgo en el catálogo de la muestra como:

[...] una figura excepcional en la historia del arte contemporáneo mundial y español. Su conocimiento y reconocimiento en toda su complejidad aún está pendiente, se trata de desentrañar minuciosamente una obra plural y compleja. La marginación sufrida por el artista no puede entenderse en un país de vanguardias importadas. Su carácter multimedia es un hecho único e irrepetible. Aquí tenemos una muestra

5 Talvolta avremmo dubitato che le azioni, e le intezioni, di Hidalgo e Marchetti fossero mai esistite, se non ci fossimo amorevolmente preoccupati di raccogliere gli allegri, colorati, graficamente gratificanti, semplici ma elaborati, foglietti di invito alle sue azioni che lo Zaj lascia gentilmente cadere per consentirci di trattenere per un attimo fra le mani la certezza di questa importante avventura artistica, giocata sul confine fra il programma e il prodotto e l'accadimento esistenziale puro e semplice".

(Aguilar Civera, 1993; s/n)

El calado de esta exposición fotográfica, a juzgar por el número de artículos que dedicó a ella la prensa nacional, se dividió entre el "éxito" que las fotografías (homo)eróticas de Hidalgo tuvieron en el panorama expositivo estatal y los nuevos intentos de reificación y recolocación de la obra de Juan Hidalgo y zaj que parecían llevar en el aire desde las "recuperaciones" de la década anterior, despertando con ello, una vez más, múltiples contradicciones sobre el papel y la posibilidad de "recuperación" histórica de estas obras y de su autor. La primera de las contradicciones, ya esbozada, tenía que ver con la "antologización" histórica y expositiva, casi de carácter mítico, de la actividad de zaj sin que esta contase con una "historia", en el sentido estricto, en nuestro panorama histórico-artístico.



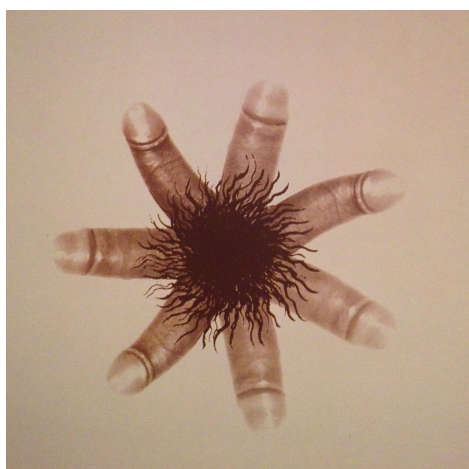
Cartas y cartones zaj enviados por correo, 1966

La no por menos comprensible, en su momento, más sonrojante espera a la que se habían visto sometidos algunos de los trabajos realizados en una fecha como la de 1969: las primeras acciones fotográficas eróticas, que hasta ahora tampoco habían sido "recuperadas", suponía una nueva contradicción para el propio y superficial "conocimiento" de zaj. Pues su actividad, aunque no había sido un derroche de producción (y mucho menos de producción artística en el sentido tradicional), no había dejado de lanzar "signos" que sólo era necesario recapitular y revisar. Ahora,

además, con esta serie fotográfica, que se sumaba a piezas de los sesenta y setenta como parte de las miríadas de expresión del cielo zaj, se alzaba una nueva cuestión (fundamental, para el trabajo que presentamos), que surgía en plena "introducción" de las denominadas teorías de género en los marcos teóricos de la historiografía del arte de nuestro país. Esta cuestión no es otra que la importancia – y aquí sí, el verdadero olvido- al que la cuestión había estado (y aún estaría) sumida a nivel crítico e histórico en nuestro país.

Por no ir avanzando acontecimientos, sirvan éste y los siguientes ejemplos para notar cómo la cuestión en torno a la "historia" de Juan Hidalgo parecía ser una urgencia para la historia del arte de nuestro país, sin duda movida por los avatares críticos de la década anterior, que culminarían con el intento de revisión de la historia reciente de José Luis Brea con la muestra *Antes y Después del Entusiasmo* de 1989; verdadero punto de partida de muchas de las propuestas de relectura y recuperación de prácticas cercanas al conceptual que empezarán a realizarse en la década inmediatamente posterior:

Salvo en la heterogeneidad de la muestra "Fuera de Formato" (Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983), habría que esperar a la década siguiente (1992) para que una excelente exposición ("Idees i actituds. En torn de l'art conceptual a Catalunya 1964—1980", Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1992, comisariada por Pilar Parcerisas) actualizara el conceptual español, con un significado que excede la mera recuperación histórica y habla más bien de la afinidad con aquellas propuestas. Ese "neoconceptual" de los noventa estará a su vez enmarcado en una atención internacional hacia esos "lados oscuros" del arte moderno (el Situacionismo, Fluxus), que constituye, como hemos visto, uno de los rasgos del postmodernismo. También la versión española de Fluxus, Zaj, brillaba por su ausencia en la década anterior, como por lo demás cualquier proyecto colectivo que mereciera tal nombre.(Parreño, J. M., 1995; 45)



Juan Hidalgo, Estrella de Mar (1990)

Actualización de la pieza *Los siete penes*, de 1981

Fotografía: Nacho Criado

1.3. Desapariciones históricas

La historiografía de Juan Hidalgo desde principios de los años noventa comienza a estar marcada, sin embargo, por los trabajos de David Pérez como investigador de la Universidad de Valencia, quien en 1991 presenta su memoria de licenciatura y al año siguiente su tesis doctoral: *Juan Hidalgo y la promiscuidad zaj*. Más deudor de la primera que de la segunda de estas investigaciones, se encuentra el artículo – imprescindible- sobre la historiografía de Hidalgo que Pérez publica en la revista *Kailas* en 1993, donde por primera vez, y de manera sistematizada, se realiza una revisión crítica del papel que la obra de Hidalgo había tenido en el contexto del arte español de los años sesenta, así como planteaba interesantes cuestiones en torno a cómo la historia del arte español había acompañado el desarrollo de la misma. Aunque en adelante habrá que volver sobre algunas otras propuestas de los trabajos de Pérez, y sobre este mismo artículo, que hasta la fecha es el que nos parece más acertado en su lectura de Hidalgo de entre los muchos realizados por el autor, de momento nos fijaremos en la parte puramente historiográfica detectada por el investigador, para quien:

La obra de Juan Hidalgo- heredera directa de la línea Duchamp-Cage- se revela como precursora ineludible durante los años sesenta de lo que en la década siguiente Simón Marchán definirá como los *nuevos comportamientos* artísticos, aquel diversificado y en ocasiones contrapuesto universo de experiencias, planteamientos y actitudes que, a su vez, iban a hallarse estrechamente vinculados con el llamado *huracán conceptualista*.

Partiendo de este contexto, resulta sorprendente, sin embargo, poder constatar hasta qué punto el papel pionero y determinante que atribuimos a Juan Hidalgo se ha encontrado desprovisto del adecuado soporte historiográfico que permitiera avalar de una manera coherente la hipótesis que intentamos defender. Al respecto, los más que significativos y alarmantes silencios que sobre nuestro autor y/o sobre ZAJ se han producido en los siempre interesantes estudios de José M^a Moreno Galván y Vicente Aguilera Cerni o, más recientemente, las prácticas omisiones y en algunos casos los inconscientes *errores* cometidos en los compendios y monografías de Valeriano Bozal, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz o Tomás Llorens no hacen más que reforzar lo apuntado por nosotros.

[...] lo que destaca poderosamente en este panorama no es tanto el hecho del silenciamiento al que aludíamos como las causas que han posibilitado el mismo. Tomando como punto de referencia este hecho podemos afirmar que las lecturas suscitadas por el desarrollo del arte

español posterior a la Guerra Civil lejos de acotar de una manera definitiva aquello que podíamos calificar como el proceso de crecimiento de nuestras *vanguardias* – y ello, a pesar del ingente esfuerzo bibliográfico realizado- los que en verdad han planteado ha sido la perduración de un esquema evolutivo cargado de ciertos estereotipos que, no por repetidos, deben hallarse exentos de una profunda revisión crítica (Pérez, D.,1993a; 162-163)

El planteamiento del profesor David Pérez en este artículo, de un carácter puramente historiográfico, no mantuvo, sin embargo, una línea de continuidad en sus investigaciones posteriores, que involucraran la obra de Hidalgo con el contexto histórico de producción, recepción y revisión histórica de las prácticas de *zaj*. Antes bien, su tesis doctoral, así como casi todos los artículos posteriormente consignados a su estudio, se han centrado en análisis estéticos de *zaj* en relación con el fin de los relatos totalizadores que en el momento en que realizó su investigación comenzaban a calar en la academia española, provocando una extraña situación de la propia figura y actividad *zaj*: la des-historización de una actividad no historizada oficialmente, y a la que se trataba de apartar, precisamente, de cualquier tipo de "oficialidad" al uso.

De este modo, el mismo Pérez abre su tesis consignando una vez más que:

La importancia que dentro de la evolución del arte contemporáneo español adquiere la figura de Juan Hidalgo y ZAJ contrasta con el paradójico y relativo desconocimiento que existe sobre su obra, desconocimiento que no queda tan sólo circunscrito al gran público, sino que primordialmente se extiende al terreno historiográfico [...]

Se produce, pues una aparente paradoja cuya raíz cabe situarla en ese (des) conocimiento tópico que ha generado la obra de Juan Hidalgo. Pese a las escasas referencias que, no obstante, se han visto paliadas en los últimos años (especialmente tras la concesión del Premio Canarias en 1987 y la integración de una pequeña parte de su obra en los mecanismos de mercado a través de la Galería Estampa de Madrid), pese a esta reducida información de índole bibliográfica, repetimos, se ha prodigado entre quienes conocían la existencia del fenómeno ZAJ una indeleble y sincera admiración hacia un tipo de trabajo que, conocido y analizado en algunos casos únicamente por medio de referencias indirectas, se conceptualizaba, pese a ello, como plenamente integrado dentro de la vanguardia más estricta y absoluta.

Este fenómeno ha favorecido la circulación de los tópicos a los que aludíamos [el zen y la filosofía oriental, el happening y el teatro

musicalizado, la cotidianidad como arte y el arte como vida, la elegancia ZAJ⁶] y a la par, ha constituido uno de los factores determinantes de la escasa profundización crítica generada en torno a la poética subyacente a las propuestas plásticas, musicales y literarias elaboradas por Juan Hidalgo (Pérez, D., 1992; 36-37)

A pesar de que en la práctica, en buena parte de su tesis doctoral no dejan de estar involucrados estos "tópicos" a los que alude, (aunque variando a nivel puramente formal una organización tradicional cronológica por una propuesta temática en orden alfabético), para nuestra preocupación de raíz histórica resulta mucho más iluminadora la variación respecto al análisis histórico de su anterior trabajo que propone como metodología a seguir:

El posicionamiento metodológico del que partimos (posicionamiento, no hay que olvidarlo, que tan solo surge por la necesaria adecuación de nuestro discurso a la poética ZAJ) y que conlleva implícitamente la huida – al menos parcial- de la falaz secuencialización cronológica y de la todavía más grave y falaz división artística por géneros y disciplinas, este posicionamiento, repetimos, nos empuja a un análisis que, aun paradójico con la propia situación académica por la cual el mismo es generado, intenta cuanto menos asomarse a las fisuras del aparentemente monolítico discurso de la Ciencia (*Ibid*, p. 11)

Sintomática, como decíamos, del momento en que esta investigación se realiza, debido a los cambios de paradigma historiográficos a nivel internacional derivados de la introducción de las teorías de la deconstrucción francesas y, sobre todo, por los cuestionamientos al modelo histórico tradicional promovidos por la segunda ola de feminismos, la teoría de género y las denominadas teorías de la posmodernidad (que son las que con mayor facilidad, aunque menor enjundia, calaron en nuestra academia por la falta de articulación de un discurso crítico o político que permitiera la correcta comprensión de los verdaderos paradigmas de ruptura que habían sido asumidos por las teorías "posmodernas"). La investigación de Pérez, pareciendo seguir los ánimos de Daniel Charles (para quien lo característico de la obra de zaj, ya en tan temprana fecha como 1983, era su mezcla de "Tao y posmodernidad") era, en su mismo objeto, un análisis crítico con los métodos historiográficos de la modernidad. Ciertamente, zaj y Juan Hidalgo, como se ha venido y vendrá defendiendo en estas mismas páginas, que comparten ese sentimiento con las de Pérez, supone

6 Nótese que los "tópicos" a los que alude Pérez, y de los que recomienda huir para realizar un correcto análisis de zaj, son exactamente los mismos que recomendaba una década atrás Llorenç como método necesario para aproximarse a la actividad del grupo aún pendiente de realizar de manera crítica .

ser todo un reto para los métodos tradicionales historiográficos y precisa, quizá, de un cambio de aproximación a los mismos. Un cambio de paradigma en la aproximación a las actividades de Juan Hidalgo y zaj que, sin necesidad de romper con el carácter transgresor de su obra (pues cualquier manifestación que fuerce un cambio estructural en los modelos hasta entonces imperantes ha de serlo, por necesidad) sea preferible, quizá, a la des-historización que la saque – aún más- del campo de visión histórico-artístico español, y que en estas páginas intentaremos ejercitar.

Aún más; pues con este mencionado cambio de parámetros críticos respecto a la obra de zaj, David Pérez acabará alejándose completamente (salvo en el análisis de la obra *Viaje a Argel* de Hidalgo, que no se separa demasiado de un modelo de contextualización analítico más o menos tradicional) (1993b) de cualquier intento de historización de la obra de Juan Hidalgo. Así, y aunque suponga romper nuevamente el orden cronológico de nuestro propio recorrido crítico, en una de sus aproximaciones más importantes a la obra de Hidalgo, realizada con motivo de la primera exposición antológica celebrada en las Palmas de Gran Canaria en 1997. En ella, destaca el profesor que:

Como viene indicado en el subtítulo de esta conferencia, la misma está dedicada a la contextualización histórica de Juan Hidalgo, es decir, al análisis de ésta en relación al medio artístico en el que su trabajo se ha desarrollado. A su vez, tal y como también viene indicado por el inciso al subtítulo utilizado, desearía que este intento estuviera destinado al fracaso. Es decir, no que mi análisis fracasara, sino que lo hiciera el intento de convertir en disciplinada historia y/o ortodoxo análisis histórico una obra que está destinada a escamotearse de la institución y del museo y que, desde un principio, desea perderse en otros ámbitos (como, por ejemplo, el que se sitúa en la zona en la que nuestra razón responde tan sólo a húmedos o eréctiles planteamientos) (Pérez, 1997; 73-74)

No es una cuestión casual; estos intentos de "des-historización" (a mi entender bastante peligrosos, pues no se preguntan por las verdaderas causas de la ausencia de historia sobre zaj, sino que la proponen, incluso, como una auto-elección de Hidalgo y compañía, que ya vemos difícil de sostener) se mantienen incluso hasta fechas en extremo recientes. Ya finalizada prácticamente la presente tesis doctoral, aparece publicada en Internet la tesina de Diego Luna, *Zaj. Arte y política en la estética de lo cotidiano*. Que ya se presenta afirmando que:

Hablar de ZAJ es hablar ZAJ. Es intuir un universo inserto en una dimensión paralela, duchampiana – con todo lo que ello implica-, y al mismo tiempo ser partícipes de él. Tal vez precisamente por esto pudiese resultar paradójico, incluso contradictorio, intentar hablar de ZAJ dentro

de un estudio de investigación pretendidamente "científico" en el sentido más estricto del término. Desistamos. Abandonemos ese camino pues a través de un recorrido cientifista, jamás podríamos conseguir retratar fielmente la peculiar naturaleza zajiana. (Luna, 2015;10)

Efectivamente, y como aproximación inicial, es necesario admitir que la obra de Hidalgo, tanto dentro como fuera de zaj, ha supuesto ser todo un reto para la historiografía de nuestro país. Sin embargo, y por no seguir dando vueltas a planteamientos expuestos ya someramente, y sobre los que profundizaremos, continuar acudiendo al silencio sobre los mismos, y a su des-historización como parte de su propia idiosincrasia (por mucho que esta estuviese contemplada en origen en ella, en relación con modelos de historia ya por entonces obsoletos), supone desplazar la labor "zaj", incluso, más al terreno de la propia práctica historiográfica que a la práctica artística del grupo. Algo que, revisiones históricas de zaj realizadas desde el presente, como ésta, no podemos admitir de manera acrítica, pues los modelos históricos e historiográficos a los que zaj se enfrentaron – como tantos otros-, quizá no sean ya los nuestros (pues la Historia, por más que se travista de universal, también se sabe que es indudablemente contingente). Por ello, no podemos – ni debemos- declinar nuestra labor crítica presente, y plegarnos a modelos obsoletos de construcción e interpretación histórica (antes bien, nuestra labor debería ser la de aprender de ellos como métodos críticos de acción y superación de las convenciones culturales que atrincheran y encadenan nuestro pensamiento).

Ambos trabajos – los de Pérez y Luna - proponen, además, una singular fórmula de aproximarse a zaj, nuevamente recurrente en su des-historización: movidos, sin duda, por la conciencia de que aquello que originariamente ha nacido como contrario a los discursos hegemónicos (como sucedió con los movimientos contraculturales, el feminismo o lo *queer*), y es estudiado desde el ámbito de la academia, es inmediatamente pervertido y convertido en un discurso contrario absolutamente a su lenguaje original, "apropiado" y desarticulado; museado y desactivado de su valor original y sometido al "histórico". Esta conciencia, lógica, tal vez, en el momento en que Pérez escribe su tesis, hoy en día no puede sostenerse fácilmente. Mucho menos aún el intento, promovido también por el mucho más cercano trabajo de Luna, de abandonar el lenguaje académico para aproximarse a zaj, y hablar un lenguaje "zaj".

Pérez sigue, en este sentido, planteando las preguntas esenciales en torno a la historia de zaj a nivel crítico, realizando siempre ese movimiento de afirmación/negación histórica de la obra de Hidalgo, pese a entrar de lleno, muy a menudo, en la discusión histórica de carácter tradicional:

[...] vamos a detenernos en otro aspecto, un aspecto que puede quedar resumido en la siguiente pregunta: si ZAJ realiza su primera gran exposición retrospectiva durante 1996 en el Museo Nacional Reina Sofía y

si Juan Hidalgo es, a su vez, objeto de una exposición como la que en estos momentos nos ocupa cuando cuenta con 69 años (y no intento hacer con ello ningún juego erótico) ¿qué es lo que ha sucedido en el ámbito de nuestras artes o, mejor aún, en el de nuestra historiografía para que este reconocimiento se haya producido ahora? A su vez, esta pregunta nos lleva a otra que también posee un gran interés: a través de este reconocimiento ¿hasta qué punto no estamos negando la propia obra de Juan Hidalgo? Hagamos por todo ello, no tanto historiografía, como algo de memoria, es decir, veamos cómo nos enfrentamos a este gato sin que el cascabel suene demasiado y sin que la propuesta artística de Juan Hidalgo se nos quede en el intento convertida en cenizas, o sea, en menudencia de un saber historiado (*Ibid*, p. 77).

Aunque más tarde veremos si tal vez, y como puede observarse en este recorrido, aunque las prácticas zai hayan huido de cualquier "historización" posible en tanto que tal (como sucede con casi todo el arte de acción [Aznar, 2000] y como la performance y la fotografía documental de la misma pondrá en evidencia durante los años setenta), en no pocas ocasiones parecen haberse sentido, cuanto menos, tentadas de "inscribirse" en la(s) historia(s). Así lo veíamos con la consignación de datos de la actividad del grupo llevada a cabo por Hidalgo hasta 1969, y continuada por distintos métodos a partir de entonces.

Continúa Pérez, no obstante, el análisis historiográfico, al que por su importancia concedemos un amplio espacio de cita, por la claridad e importancia del planteamiento:

La pregunta es lógica: ¿por qué se produce este hecho?, es decir, ¿por qué la obra de ZAJ presenta esta incomodidad a la hora de ser analizada? [...] la evolución seguida por Juan Hidalgo va a hallarse caracterizada por su constante interés transdisciplinar. En esta transdisciplinaridad, es decir, en este trabajo en el que música, palabra, gesto, acción, objeto y fotografía quedan disueltos (integrándose por ello dentro de las especiales leyes físicas existentes en la peculiar Galaxia Duchamp) hallamos la primera causa de incomodo histórico. Ahora bien, junto a esta dificultad provocada por el desbordamiento de los límites y por la disolución de los márgenes y las fronteras, encontramos otras causas. Las mismas están íntimamente relacionadas con la doble y peculiar tarea emprendida por la poética de Juan Hidalgo, una poética que se sustenta en una voluntad contraexpresiva, por un lado, y en el deseo de minimalización, por otro.

Como consecuencia de esta doble circunstancia, el trabajo emprendido por Juan Hidalgo a partir de la década de 1960 (años en los

que, asimismo, se inician las actividades Fluxus) tendrá como uno de sus objetivos prioritarios la deconstrucción retórica del papel que desempeñan el arte y los artistas, ese conjunto (parafraseando a Duchamp) de solteros y solteras que intentan poner al desnudo no tanto a la novia, como a la virulencia de sus sentimientos. Esta posición, tal y como hemos afirmado con anterioridad, traerá consigo que durante bastantes años una latente incomodidad conceptual e historiográfica dificulte la aproximación a la trayectoria de nuestro autor, hecho que quedará reforzado por la propia situación que atravesaba el Estado español. Curiosamente la incomodidad a la que aludimos no solo afectará a la crítica oficial (que se mofará grotescamente de las actividades ZAJ) sino también a la crítica de carácter más comprometido y militante. En este sentido, la crítica oficialista (la crítica que de forma habitual publicaba en la prensa de momento) no hacía más que responder, hasta cierto punto, a lo que podía ser esperable de la misma. [...]

Lo que, por el contrario, en estos momentos nos preocupa, es señalar como ZAJ fue silenciado o ignorado -o, incluso, ninguneado- por la historiografía y por la crítica que podríamos considerar (con todas las matizaciones que los términos conllevan) como comprometida o vinculada a la vanguardia.

[...] ¿Por qué se produce este fenómeno?, ¿por qué quienes podían apreciar el trabajo de Juan Hidalgo se mostraron tan poco permeables a hacerlo?, ¿qué explicaciones podemos hallar a esta situación? Y, paralelamente y en estrecha relación con estas cuestiones, ¿es el caso de Juan Hidalgo único en este género o afecta a otros artistas?

Contestar a estas preguntas supone que nos replanteemos los presupuestos poéticos de los que parte la obra de nuestro autor. Si la música realizada por Juan Hidalgo transformaba el sonido en una acción, si la acción constituía una poesía del gesto y si ésta era una añoranza de la palabra y la misma un tardío error del silencio, un evidente problema surge: ¿dónde cabría ubicar sus obras?, ¿dentro de qué disciplinas tradicionales?. ¿acaso sus propuestas podrían ser calificadas de obras?, ¿qué sentido adquirirían unos trabajos cuyo sentido primordial tendía al cuestionamiento de todo imperativo y de todo sentido?

La enfermedad de la razón occidental (que es la propia de la metafísica, según nos recuerda Roland Barthes en *El imperio de los signos*) nos precipita de una manera inexorable en los dominios de las descripción y la definición, tarea que la historia asume ciegamente en su afán de evolutivo progreso y de idealizada clarificación y delimitación. El

trabajo de Juan Hidalgo – siempre plural y promiscuo, desvergonzado y provocador, acausal e irónico constituirá, como consecuencia de ello, una puesta en duda de los mecanismos en los que el sentido irá adquiriendo sentido. Partiendo de este hecho, la historia y/o la crítica de arte, inefables legitimadoras de un determinado orden y saber, no podrán en su momento aproximarse a éste ya que su aceptación hubiera acarreado la destrucción de los supuestos teóricos en los que se sustentaba el propio sentido de estas disciplinas. La situación en la que la llamada crítica no oficial –la crítica sobre la que ahora verdaderamente nos interesa incidir- se encontraba inmersa, conllevaba en sí misma unos determinados presupuestos ideológicos que suponían la no consideración de propuestas como las realizadas por Juan Hidalgo y ZAJ, unas propuestas que se sitúan en un más allá de las fronteras impuestas por el arte oficial (que no era otro que el académico), sino por lo que podríamos calificar como la propia *vanguardia oficial*.

[...] ¿Qué queremos decir con ello? Algo que es muy sencillo, La crítica más comprometida va a apoyar una vanguardia oficial, es decir, una *vanguardia seria y responsable*. Una vanguardia que responderá al grito desgarrado del expresionismo abstracto de El Paso, a los juegos matéricos y poveras de un Tapies, al compromiso político de la Cónica de la Realidad o a los intentos normativos y neoconstructivos de grupos como el Equipo 57. Todos estos ejemplos tienen en común un rasgo: sus autores, si se nos permite la expresión, podrían ser considerados en la época unos *rojos del arte*, eso sí, unos *serios rojos del arte*. Las propuestas de Juan Hidalgo, sin embargo, siempre han ido dirigidas a un ámbito de evocaciones mucho más ácratas y, por ello, a un espacio más rojinegro, aunque con reconocibles toques rosas. En este sentido, no conviene olvidar que Durruti ha sido considerado por Juan Hidalgo en su familiar zajografía como el amigo de los amigos, una familia- añadimos nosotros – siempre llena de hombres (y algunos muy bien dotados a juzgar por determinadas obras fotográficas).

¿Qué es lo que sucede entonces? Que la crítica y la historiografía que teóricamente podían haber apoyado a Juan Hidalgo no lo hicieron porque las mismas estaban vinculadas en esos momentos a otro tipo de postulados plásticos – mucho menos heterodoxos y libertarios- como los que acabamos de citar. Uso postulados, en suma, que políticamente – y por aclararnos de una forma gráfica – estaban más cercanos a los presupuestos sociologistas y marxistas derivados de la Revolución de octubre que a las tesis mucho más anarquizantes y vitalistas relacionadas

con el Mayo del 68 y, en especial, con la postura del 69 que tanto ha agradado a Juan Hidalgo. Sin embargo, a lo largo de los últimos diez años tanto las actividades ZAJ, como post-ZAJ, han sido objeto de especial atención. Desde que en 1987 recibiera el Premio Canarias de Bellas Artes y en 1989 la Medalla de Oro de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, Juan Hidalgo ha visto reeditados todos sus etcéteras y propuestas en la editorial valenciana Pre-Textos, así como participado en numerosas exposiciones colectivas e individuales – aunque no podemos soslayar que la primera muestra individual la realiza en la Galería Estampa de Madrid en una fecha tan tardía como la de 1989 - . En este ámbito, sin duda, las dos exposiciones más destacadas han sido la dedicada a ZAJ entre los meses de enero y marzo de 1966 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la que aquí y ahora – en el Centro Atlántico de Arte Moderno- se está centrando de manera exclusiva en la obra de Juan Hidalgo.

Toda esta efervescencia, sin embargo, la consideramos un tanto paradójica. Si el silencio sobre su obra suponía indirectamente su rechazo y negación, la comprensibilidad histórica actual (a la que han contribuido algunos de los autores citados: pensemos, por ejemplo, en la reconsideración efectuada por Valeriano bozal) muestra un curioso sentido contradictorio. Se puede afirmar, por ello, que la presente aceptación empuja en cierto modo a la desactivación de la obra de Juan Hidalgo.

[...] Es de esperar, por ello, que este reconocimiento histórico que no por necesario, no deja de ser cruel, no cometa el grave error al que la historia más recalcitrante condena todas las obras: ese error que hace que el arte deje de ser algo vivo para convertirse en polvo de museo y en ceniza de institución (*Ibid*;80-96)

A pesar de que el diagnóstico en relación con las "vanguardias serias", o no tan serias, y la presencia en estas últimas del elemento sexual (que David Pérez suele citar sin conceptualizar dentro de la obra de Hidalgo de manera sistemática en sus escritos sobre el autor, reduciéndolo en casos al guiño o broma casi privada), es una muy interesante hipótesis como causa del silencio historiográfico de la obra de Hidalgo. Desde estas páginas, no obstante, se considera que se encuentra excesivamente simplificada una cuestión cuya problemática en nuestro país sigue despertando afortunados y necesarios debates. La cuestión, además, indica en este sentido dos de los principales "vacíos" y verdaderas "resistencias históricas" a la obra de Juan Hidalgo – la posible lectura política y la más que obvia lectura desde el punto de vista de la identidad sexual- que suponen el grueso de nuestra propia investigación.

1.4. Trabajos pendientes

Siguiendo el camino de la historiografía de zaij, que frenamos con tan relevante excursión, es precisamente uno de los críticos más involucrados con la vanguardia de nuestro país: Valeriano Bozal, quien en su nueva obra recopilatoria del arte español del siglo XX (ampliada en esta ocasión a dos volúmenes), dedica un apartado de la misma, al fin, a zaij. Un artículo que, a pesar de mostrar – o precisamente por hacerlo- muchas imprecisiones respecto a la posible historia del grupo, marcada como venimos viendo por una frecuente (y se diría que promovida) sensación de indeterminación, supone ser un acertado resumen de la situación de zaij en el momento en que Bozal redacta esta nueva "historia" del arte español, exactamente anterior al punto en el que darían el "salto histórico" con la exposición antológica que les dedicó el MNCARS en 1996. Tal vez, no obstante, justificando la ausencia de zaij en obras anteriores que historiaran el paso del grupo por el arte generado en el último siglo en el Estado español (y volviendo a pasar por alto que, aunque escasas, las actividades del grupo eran fácilmente consignables históricamente, y de todas ellas se conserva documentación, e incluso "obra" casi en sentido tradicional), el profesor Bozal empieza su resumen de la actividad del grupo anunciando que:

Es difícil hablar de ZAJ en una obra general con las características de la presente, pero es ineludible hacerlo. Difícil porque, además de la inexistencia de "obras" a las que referirse de modo concreto (acciones, intervenciones, recorridos, "conciertos", no son obras, objetos que se hayan conservado), da la sensación que su incursión en una historia general contribuye a "sacralizar" una actitud que siempre rechazó el fetichismo. Ineludible, porque sin ZAJ no se comprende el panorama del arte en España en los años sesenta y su posterior evolución. En cualquier caso, fetichizar es un peligro que no se corre solo al incluir a ZAJ en una descripción histórica, es peligro que alienta en la misma evolución y práctica artísticas: en el mirar reverencial a ZAJ o cualquiera de sus integrantes – principalmente a Juan Hidalgo- que en los últimos años empieza a notarse (Bozal, 1995; 545).

Sólo en este párrafo inicial, el historiador señala dos de las cuestiones fundamentales que han venido acompañándonos hasta el momento sobre zaij, y su posible mitificación/desactivación por medio del reconocimiento histórico a su actividad. De manera mucho más pertinente, aunque sutil, destaca a su vez la referencia al hecho, simplemente esbozado en el texto del autor, de que el peligro de la fetichización / historización no sólo se corra al incluir al grupo en una descripción de carácter histórico, sino que sea "alentado" por la misma evolución y práctica artística.

Es lógico, por tanto, que acto seguido el autor argumente esta tesis – hasta el momento

inédita sobre la actividad artística del grupo, o tratada de soslayo- señalando tres momentos en la historia de zaj hasta la fecha. Tres momentos determinados, en buena medida, por la propia "poética" e indeterminación de su producciones, como veremos con mayor detenimiento en el siguiente capítulo. A este esquema, precisamente, será al que nos plegaremos en este mismo trabajo, pues a día de hoy su acierto en detectar distintas "fases" en lo que a la actividad de zaj se refiere, parece incuestionable (a pesar de que el autor, a lo largo de todo su artículo, no dude en dejar abierta cualquier proposición en relación con la actividad de zaj). De este modo, Bozal distingue entre los períodos:

1964-1972: "Los años en los que las actividades de ZAJ tuvieron mayor desarrollo e incidencia [...] no tenían una estructura cerrada ni se orientaban con preferencia sobre un tipo de actividades".

1972-1975: Caracterizado por "síntomas de cambio en el arte español que afectan no sólo a la diversidad estilística, también a la concepción del objeto artístico [...] Esos cambios fraguan en torno al conceptualismo y este hecho afecta sustancialmente a ZAJ, su actividad deja de estar aislada, muchas acciones conceptuales tienen estrechos puntos de contacto con las de ZAJ, y aunque otras no las tengan, no por ello dejan de configurar un espacio de normalidad (relativa) para este tipo de arte. Además, ZAJ aparece para algunos de estos artistas como un precedente del que reclamarse, un momento fundacional. Su situación histórica es distinta, empieza a ser histórica". (Bozal, 1995; 548-549)

El tercer momento, que se extendería desde 1975 hasta la actualidad, incluiría la relación de zaj con el denominado "arte de los ochenta" (o, especialmente, la cercanía con algunos de los críticos protagonistas del mismo), a los que, particularmente, no dejaríamos de sumar las "recuperaciones" conceptualistas ya mencionadas, así como la "herencia" de los *Encuentros de Pamplona* de 1972.

Estos dos últimos períodos, sin embargo (y ahí la verdadera importancia en el diagnóstico de Bozal), se encontrarían marcados "a diferencia de lo que sucedía en el primer período, en el que las acciones eran la manifestación dominante" por un incremento notable en "exposiciones y producción de obra, múltiples o únicas, que pueden constituir objetos de referencia, que pueden ser adquiridos y vendidos, incorporarse a los circuitos comerciales y ser conservados en las instituciones. Sin embargo, a pesar de ello, el número de obras ZAJ, entendiendo por tal objetos artísticos, es muy reducido" (*Ibid*)

La precisión en el análisis de Bozal prosigue sólo alcanzado el segundo párrafo dedicado al

grupo, en el que afronta otro de los problemas que ha acompañado a la historiografía del grupo, y de los que también a lo largo de estas páginas hemos podido ir teniendo noticia, en mayor o menor medida, y de los que las aportaciones del mismo Hidalgo, y especialmente de Castillejo, así como en cierta medida – al menos, en intención- la tesis de David Pérez, parecían participar. A saber:

Los escritos sobre el grupo son habitualmente ensayos críticos y muchas veces escritos analógicamente ZAJ (en el mejor de los casos) o paródicamente ZAJ (en el peor). Hasta qué punto la perspectiva de un historiador puede contribuir a aclarar la actividad del grupo, su sentido, es cosa sobre la que no tengo por el momento opinión formal, pero que me atrevo a pensar, a lo mejor no es negativa. Una perspectiva que pretenda la mayor objetividad tanto en el dato como en la descripción-interpretación de las obras, sin ánimo de emular o simular lo que ZAJ ha hecho. (*Ibid*, 546)

Con las mencionadas exposiciones antológicas de zaj en el MNCARS de 1996 y la consiguiente (y casi se diría que deudora) antológica de Juan Hidalgo en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria al año siguiente, durante un prolongado espacio de tiempo los nombres de zaj y Juan Hidalgo ocuparon un buen número (y más para bien que para mal) de las páginas dedicadas al arte de diarios nacionales y locales y de revistas especializadas. A ellas se sumaría una nueva antológica de Juan Hidalgo, esta vez de carácter internacional, promocionada por el SEACEX en 2004, ofreciendo un nuevo impulso a la obra del autor.

Paralelas casi a ellas, y a la nueva generalización del paradigma de género y *queer* en nuestro país, aparecen las primeras conceptualización en clave de género de la obra de Juan Hidalgo en trabajos no específicamente dedicados a la actividad del grupo, y que empiezan a atestiguar el valor de referencia de algunas de sus obras, aunque sea supeditadas a un reducido grupo de especialistas. Así sucede con la muestra *El rostro velado* de José Miguel G. Cortés (1997), así como en los textos del trabajo de Juan Vicente Aliaga o Mar Villaespesa para exposiciones como *Transgenéricas* (Koldo Mitxelena Kulturenea, 1997) o artículos como "¿Existe un arte queer en España?" (Aliaga, 1997a).

Ese mismo año de 1997, con motivo de los seminarios paralelos a la antológica de Juan Hidalgo en el CAAM, el crítico y comisario Manel Clot (1997; 72-76) dedica por primera vez una conferencia a la -todavía hoy actual- cuestión "homosocial" en la obra del artista, a la que más tarde tendremos que acercarnos necesariamente. Sin embargo, hay que esperar hasta los inicios del nuevo milenio para encontrar textos dedicados a la "actividad sexual" de Juan Hidalgo que hasta la fecha, como veíamos, había pasado apenas apercebida para buena parte de los críticos que se habían ocupado del trabajo de su autor. Estos, en reducidísima nómina, son los que dedica Estrella

de Diego (2001; 1-16) al autor, en el catálogo de su exposición *De Misterios*, y el apartado consignado a Juan Hidalgo en la muestra colectiva *Radicales Libres: Experiencias Gais y Lesbianas en el Arte Peninsular*, comisariada por Xose Buxan Bran en Santiago de Compostela en 2005, que un año más tarde dará luz verde al artículo del mismo autor: "Un Juan Hidalgo algo más queer y etcétera" donde Buxan Bran señala, casi cuatro décadas después de la aparición de las primeras acciones fotográficas eróticas de Juan Hidalgo que:

[...] pese a la palmaria evidencia de la cuestión marica en la obra de J.H., ésta no ha sido investigada con la suficiente extensión y análisis por sus críticos. Si lo (homo)sexual no ha podido ser obviado, ni tampoco orillado del gran discurso crítico y de la narración exegética sobre su obra, ello se debe a la enconada voluntad del propio artista que ha persistido en marcar cuanta obra hacía de señales inequívocamente homoeróticas. Así, en la que es quizá su última monografía publicada hasta la fecha concluye con *Un beso más*, 2003, una fotografía del artista besándose con un hombre. Por eso, este ensayo que el lector tiene entre sus manos quiere reivindicar la presencia de lo *queer* en la vasta obra hidalguiana y se convierte en el primero donde lo homosexual es el tema que se analiza *in extremis* (Buxan, 2006)

Los trabajos de Buxan, realmente "in extremis", anuncian la última de las resistencias a la historia que el trabajo de Hidalgo ha presentado y que, tal vez, pueda aportar una lectura fundamental al trabajo del artista en el marco de la historia e historiografía del arte español (esa es, cuanto menos, una de las hipótesis manejadas en este trabajo). A ella, precisamente, será necesario acudir cuando queramos proponer, como se verá en el siguiente apartado, una metodología distinta a las utilizadas hasta el momento para aproximarse a la obra de nuestro autor, y evitar con ello que, más allá de tópicos como los ya mencionados en torno a la ideología e influencias y vías de comunicación manejadas por el grupo zaj y Juan Hidalgo, se sigan repitiendo argumentos que vuelven una vez más a sumir en el silencio la obra de un autor que, por unas u otras intenciones históricas, seguía, hace seis años, viendo su obra sumida a destiempo, en una:

Ausencia y su sorprendente carácter [...] paliándose paulatinamente con el desarrollo objetual y fotográfico operado desde finales de la década de 1970 e inicios de 1980 con piezas como *Hombre, mujer y mano* o *Biozaj apolíneo*, *Biozaj dionisiaco* – ambas de 1977- *M Lituania* de 1978, *Rosa, espejo y condón* de 1981 o *Trimasturbación interior y Trimasturbación exterior*, también de 1981. Con todo, tendremos que esperar hasta finales de los años 1980 y comienzos de la década de de 1990 – cuando el artista ya tiene cumplidos los setenta años- para asistir a una verdadera eclosión

de carácter objetual propiciada, en parte, no solo por el respaldo operado sobre la actividad ZAJ desde el mercado artístico gracias a la recuperación neoconceptual, sino también por la necesaria revisión histórica llevada a cabo desde las nuevas instituciones museísticas del momento, una revisión dirigida fundamentalmente más que a reescribir la inexistente historia de nuestro arte más reciente, a poder escribir la misma (Pérez, 2008; 112)



Juan Hidalgo, *Un beso más*,
Acción fotográfica, 2003
Fotografía: Teresa Correa

1.5. Nuevos (y múltiples) puntos de partida

Solventados, en parte, los problemas puramente historiográficos que daba por zanjados Valeriano Bozal, y abiertos a nuevas interpretaciones políticas y biopolíticas los esbozados por David Pérez, Estrella de Diego y Xosé Buxan, cualquier tipo de nueva aproximación histórica que se realizara sobre la obra de ZAJ, lejos de poder recurrir a los propios "tópicos" historiográficos existentes sobre el grupo hasta el momento (incluida, muy especialmente, su "deshistorización"), tenía que partir, o así parece, de nuevas y necesarias propuestas pendientes sobre la actividad del grupo. Nuevas proposiciones que pudiesen aportar a su vez, en los mejores casos, y arrastrados por la propia especificidad de ZAJ, nuevos modelos de propuesta de revisión del arte español

contemporáneo.

En este sentido, las ya mencionadas aportaciones de Henar Rivière sobre los iniciales "signos de existencia" zaj son fundamentales por constituir una nueva aproximación ideológico-metodológica a las fuentes primarias de las que partimos los investigadores actuales sobre sus propuestas artísticas. Las investigaciones comparativas de Rivière entre los tan próximos fenómenos de Fluxus y zaj son, a día de hoy, valiosas propuestas sobre la actividad de unos y otros (cuya relación es como la de Buster Keaton [zaj] y los hermanos Marx [Fluxus]; "En ZAJ, insisto, éramos muy rigurosos, serios e incluso aburridos. Nos lo tomábamos todo muy en serio. Los de Fluxus eran un poco cantamañanas" (Vaquero, 2015; 68).

Para Rivière, superadas ya las reticencias sobre la propia actividad zaj como parámetro posible de contemplación historiográfica *per se*.

Fluxus y zaj plantean un reto a la historiografía del arte como pioneros del arte de acción. [...] Poniendo el énfasis en lo eventual y múltiple, rechaza la creación de obras de arte acabadas en sí mismas y destinadas a durar. La dificultad que esto genera para el historiador del arte es abordada [...] mediante un recorrido que, a través de un trabajo metodológico de aproximación historiográfica, llega a proponer nuevos modelos de comprensión e interpretación de tal desafío (Rivière, 2011; 421)

De igual manera, su aproximación a las críticas a los primeros años de la actividad zaj como método de aproximación histórica a la actividad del grupo, desde una perspectiva hasta entonces poco o nada sistematizada, abre a su vez nuevas e imprescindibles vías de análisis de las que, como se verá, este trabajo no puede sino reclamarse en cierto sentido deudor.

Las críticas y noticias publicadas por la prensa periódica contemporánea – así como sus silencios– sobre la actividad de Zaj ofrecen sin duda el mejor testimonio de la respuesta obtenida del público y del medio artístico. En buena parte transcritas y/o reeditadas, así como citadas en numerosas ocasiones, estas fuentes de información histórica no han sido, sin embargo, examinadas todavía de una forma coherente y comparada. Consideramos que tal análisis es relevante desde las dos dimensiones que se han visto latir en la actitud de Zaj: la relativa al contexto sociocultural, y la estética. En cuanto a la primera, la incompreensión, el desdén o el hiel o a los que, en general, tuvo que enfrentarse el grupo, incidieron en su propio devenir histórico, y se proyectan en su historiografía. En efecto, el comentario sobre esta circunstancia es recurrente en los escritos más o

menos favorables y rigurosos que vienen realizándose sobre Zaj desde época temprana. Sumando sus observaciones, se puede concluir que no solamente le fue hostil la crítica no especializada, sino también –ya fuera por pasiva–, aquella próxima a, o comprometida con, el desarrollo de las vanguardias en España, tanto musicales como "plásticas". Habiendo sido abordada esta cuestión desde una u otra perspectiva, se mantiene abierto uno de los retos planteados por la propuesta de Zaj: procedente del mundo de la música, trascendió sus límites y se presentó, equívoca, en galerías de arte y teatros. ¿A quién correspondía entonces la tarea de glosarla para el público y la historia?

En lo referente a la dimensión estética, una lectura atenta de las críticas permite evaluar el efecto de los nuevos modos de recepción planteados por el grupo, así como aproximarse a las presentaciones e interpretaciones posibles de los mismos esbozadas "desde dentro" – porque, avancémoslo ya: Zaj si que contó con el apoyo de críticos militantes, aunque fuera sólo durante un breve lapso de tiempo.(Rivière, 2010; 1566-1567)

Estos trabajos ofrecen además la posibilidad de entrar en un territorio en el que también habremos de adentrarnos: el de la interferencia (por no decir la colisión) entre las prácticas de Juan Hidalgo y zaj y la historia – e historiografía- del arte contemporáneo español. A saber: si en todos los ejemplos hasta ahora citados, como en tantos otros por ver, podría decirse casi que se da por hecho (aunque hay argumentos en contra) que no se ha hablado ni habla de él dada la evanescencia de sus obras, pero sin embargo, parece claro que hay tantos "rastros" artísticos (documentación escrita y fotográfica, crónicas y críticas y, a día de hoy, incluso obras objetuales, colecciones y exposiciones) que dan cuenta de la existencia y de la *presencia histórica* de Juan Hidalgo en el ámbito del arte contemporáneo español, lo que nos encontramos es una contradicción en los términos imposible de soslayar: ¿cuáles son las causas de que, aún a día de hoy, medio siglo después de que zaj diese el pistoletazo de salida a sus acciones, siga sosteniéndose la hipótesis de que no puedan tener "historia"? ¿Qué historia – hay que proponer una vez más- es la que zaj merece y propone, si es que merece o propone alguna?

Lo que no parece haber, en base a la renuencia con que se acude al "silencio" sobre las mismas, es la voluntad de distinguir entre la "resistencia histórica" de (algunas) de las piezas zaj – como las acciones corporales (pues otras como las fotográficas son documentos absolutamente posibles de incluir en un relato histórico-artístico e incluso expositivo incluso "tradicional")-, y de las resistencias que la historiografía ha impuesto sobre zaj, cerrando la puerta *de facto* a un modelo, incluso nuevo, de aproximación histórica que no sea aquella misma que zaj quería subvertir – una historia, se plantea como hipótesis, más centrada incluso en las "desapariciones" que en las

apariciones; en los silencios que en lo dicho, por ejemplo; una historia de la ausencia, desde la propia ausencia y sus motivos-. La actitud artística de Juan Hidalgo y zaj, su rebeldía y carácter transgresor, parecen así justificar su propia exclusión de un ámbito como el de la historia del arte contemporáneo español en el que – en este sentido, el trabajo de Pérez fue fundamental abriendo cauces que más tarde cerró por sí mismo- lo que es necesario es cambiar el foco de atención de los puntos de vista empleados a menudo y de manera tradicional para aproximarse al relato histórico, y construirlo atendiendo a factores y cuestiones que, tal vez, sólo era necesario revisar, dejando de lado los patrones monolíticos y esencialistas del foco de análisis que dejan de lado propuestas como eternamente "resistentes" al mismo.

En este sentido, la siguiente aproximación histórica a zaj, realizada de nuevo por Valeriano Bozal para la actualización de su *Arte del siglo XX en España*, en lugar de optar por el relato "canónicamente" establecido sobre la actividad del grupo y sus períodos, como sucedía en el anterior, y aún sucede en investigaciones como las realizadas por Rubén Figaredo, opta por contextualizar históricamente la actividad zaj en base a una de las "poéticas" más y mejor utilizadas por el grupo: la ironía, escondida detrás de casi todos sus trabajos, hasta por la misma literalidad paródica de algunos de ellos. Según el autor, esta tendencia a la ironía emparenta su actividad con las "contestaciones" políticas al régimen – también artístico- de los años sesenta, situando la actividad zaj de manera paralela a labores como las realizadas por Eduardo Arroyo o *Estampa Popular*. Un linaje y familiaridad, hay que reconocerlo, imposible de entender en su momento, y aún años después, y que hoy – en un ejemplar cambio de orientación historiográfica abandonando el formalismo retardatario imperante en la época en que aquellas obras se realizaron- sitúa su obra en una nueva órbita en base a las muy pertinentes estrategias estético-políticas del momento, ya imposibles de obviar en ninguna de las aproximaciones que quieran hacerse a la historia y crítica de la obra de Juan Hidalgo.

2. LA REINSCRIPCIÓN DE J.H./ZAJ EN LA HISTORIA DEL ARTE ESPAÑOL. UNA HIPÓTESIS DE TRABAJO

Como hemos podido ir intuyendo en las páginas precedentes, y como iremos comprobando en las que nos acompañarán, Juan Hidalgo ha sido – y a veces se diría que aún es- un artista al que desde los inicios de su carrera ha perseguido la incompreensión por parte tanto de público como, en buena medida, de crítica. Se trata de un caso en el que, como en los tiempos de las primeras vanguardias, sus actuaciones en el plano de lo artístico no han dejado de ser cuestionadas - a menudo, negativamente - desde sus comienzos. Como también fue moneda de curso común en aquella época de las vanguardias clásicas estas opiniones hn obviado que tras cualquiera de los planteamientos artísticos que Hidalgo ha realizado (si es que esto fuese, en cualquier caso, necesario), se encuentra un muy preparado profesional. Así, Martín Prieto, dando cuenta de las actividades de zaj para el periódico oficial del régimen franquista: *Arriba*, no duda en recurrir a estos mismos referentes de vanguardias de sesgo transgresor, aunque fuese por su mera "novedad", para tratar de explicarse la identidad y actividad de Hidalgo, Marchetti, Marco o los hermanos Cortés, a los que no duda en definir como los "locos del zaj":

Dalí, cuando en Barcelona recibía clase de dibujo y aún no se engominaba los bigotes, marchaba todas las mañanas a su aula con una rata blanca sobre el hombro.

Cela, diga él lo que quiera, comete todas las extravagancias que le dicta su formidable sentido de lo comercial.

Los "Beatles" fueron los primeros contemporáneos que feminizaron su cabeza y, ahora mismo, Antoine, que es un muchacho burgués, ordenado y estudioso, viste estampados de flores y chaquetones de mujer.

Pero Dalí, Cela, los muchachos de Liverpool, Antoine, y los que como ellos buscan acelerar o asegurar su fama, tienen algo que ofrecer: excelente pintura, literatura de calidad o buena música folklórica, y el público lo reconoce así, les perdona y hasta les imita. En ellos lo extravagante es sólo el hábil reclamo de su verdadero arte. [...]

Mi sorpresa fue total, porque Zaj no pretende llamar la atención de nadie con sus actuaciones. Aquí no hay "ganchos", no existe reclamo, sencillamente creen en la validez artística de lo que hacen, tienen fe en que su música es una avanzada genial sobre las concepciones clásicas del

sonido y la armonía; más aún, están convencidos de que lo que hacen es música y la ejecutan con toda seriedad y conciencia profesional. Ignoro si serán "snobs", pero no son niños ni aficionados. Los que forman la "piña" de Zaj: Juan Hidalgo, Walter Marchetti, los hermanos Cortés y Tomás Marco son compositores, críticos musicales en distintas revistas y hombres de veinticuatro a treinta y ocho años. [...]

Usted podrá reírse o marcharse, pero quedará desconcertado, porque pese a tener la sensación de ello, no asiste a una broma de menor o peor gusto, sino a la actuación de profesionales de la música con seriedad, cultura y preparación artística, que se dan al anarquismo y al absurdo con absoluta convicción. Un especialista en música de vanguardia después de asistir a un concierto ZAJ, tuvo que reconocer: "Frente a usted tiene a un compositor de larga formación clásica, un discípulo de Nadia Boulanger y Bruno Maderna, premiado copiosamente en diversos conservatorios europeos. En el programa se anuncia un concierto de piano, sin embargo, sus teclas son tocadas en rara ocasión. Puede usted asistir a un concierto de pedales de piano, a la complicada realización de té árabe, que no tiene otro objeto que el de cerrar una carta. A pesar de todo, se encuentra usted frente a algo hecho con toda seriedad, un nuevo quebrarse de las fronteras del arte hacia caminos inexplorados". [...]

Para enjuiciar a ZAJ, a lo sumo y en el plano social de este grupo, que por lo demás no es de exclusividad nacional, llego a hacerme algunas preguntas. Me inquieta, ante todo, que ZAJ está formado por compositores de valía que no parecen estar jugando. Pienso que el "Op-art", el "Pop-art", el teatro "Pánico", la música ZAJ, andan a la zaga de ese "El dorado" y "Piedra filosofal" de nuestros años inquietos y provisionales, que es la técnica. Sospecho que ZAJ no es, como sus componentes aseguran, un salto sobre unos años que en España están en blanco. (Prieto, 1966; 26-28)

Críticas de este tipo, y algunas incluso más violentas, como las que fueron reunidas en el volumen de Sarmiento (1991) dedicado íntegramente a las crónicas del concierto zaj en el Teatro Beatriz de Madrid, han acompañado constantemente a Hidalgo y su labor creativa. La "sombra de la duda" sobre sus actividades no sólo se dio durante aquellos años en los que, dada la coyuntura política del país, y la consiguiente insuficiencia crítica, las actividades zaj podían parecer – como de hecho, parecían- "muy peligrosas" (Tellez Moreno, 1967), y acabarán provocando que, incluso, tenga que abandonar cualquier tipo de actividad en España durante algunas temporadas (Brea, 1989; 113).

Estas sombras y dudas acompañarán a Hidalgo hasta el punto de que, además de que la

actividad de zai sea ninguneada durante mucho tiempo por algunos de los críticos más importantes, y en las historias del arte español más representativas de las escritas en la segunda mitad del siglo XX, todavía en 1997, y con motivo de su primera antológica, se podían leer en la prensa críticas como las de José Barrera Artilles, para quien obviando la existencia de todo un siglo XX de transformaciones de la institución "arte", lo único que le cabía admirar de la obra de Hidalgo, "es la capacidad que ha tenido para vivir de lo que hace. Para poder amontonar sillas como si estuviera de limpieza y colocarlas en salas de arte. Para poder tomarse un vaso de leche y cobrar por ello. Le envidio por esa capacidad, a modo de lides davidiano, de captar individuos que le rían la gracia, que le aplaudan sus tomaduras de pelo como hermosas obras de arte." El autor del artículo prosigue- y es que tiene para todos- justificando su decisión de que las obras presentadas en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria respondan a motivos que exceden lo artístico alegando que:

Quando Miró entró a saco con el dadaísmo fue original, aunque luego terminó copiándose a sí mismo igual que Tapies. Y algo parecido le ocurrió a Gómez de la Serna con sus greguerías. Fueron movimientos originales que causaron polémica, pero que irrumpieron en el mundo del arte por la puerta grande. La gran diferencia estriba en que cuando Juan Hidalgo empezó a repartir zaijazos, ya todos sabíamos lo que eran los penes y las tapas de retrete" (Barrera Artilles, 1997; 22)

¿Cómo es posible que, todavía en 1997, un periodista pudiese despreciar de semejante modo la labor creativa de Hidalgo? Sin entrar a valorar la preparación del mismo para emitir con justicia una valoración de la obra de Hidalgo - en sus más que posible exageradas palabras-, tomemos las mismas, antes bien, y de manera retroactiva, como síntoma de alguno de los principales problemas de desconocimiento con los que esta obra ha tenido que enfrentarse, y que nosotros mismos tendremos que enfrentar.

2.1. Metodología

Consintamos, no obstante, que algo en extremo "raro" ha tenido que ser Juan Hidalgo en el panorama del arte y la crítica españolas para que, o bien su presencia se haya obviado en la construcción del relato histórico-artístico tanto desde una perspectiva formalista como en aquellos proyectos que han observado el desarrollo de unas prácticas "políticas" en el arte español. Idénticamente, en fechas más recientes, el papel desempeñado por medio de sus prácticas artísticas parece haber sido reducido casi a lo puramente anecdótico en los "otros" relatos dedicados al análisis desde la perspectiva de género e identidad.

La metodología, pues, que trataremos de seguir en estas páginas, será la que ya hemos

iniciado en relación con la propia historiografía de Juan Hidalgo: la de perseguir estas cuestiones (estéticas, políticas y biopolíticas) a lo largo de la historia de Juan Hidalgo y Zaj. Paralelamente, y por medio de ellas, la propia historia e historiografía del arte español.

Este tipo de aproximación precisa, de tal manera, de un "doble enfoque": observar, por medio de los testimonios del momento, y de los archivos que de las obras de Juan Hidalgo y Zaj contamos en la actualidad, qué es lo que Hidalgo ha hecho, y qué es lo que de ello ha pasado – y por qué, y sobre todo *cómo* lo ha hecho- al relato histórico-crítico. Para poder realizar esta labor, es necesario recurrir a la revisión de las fuentes por las que la actividad Zaj nos es hoy conocida: a las hemerotecas donde se encuentran las primeras críticas y estudios en periódicos y revistas, a las "partituras" de sus acciones que tenían que entregar a la censura, a las propias "historias" que, como veíamos, Zaj escribió sobre sí mismo, y a las que sobre el grupo y Juan Hidalgo se han dedicado después por medio de exposiciones y antológicas. Y, por supuesto, a las propias obras de Zaj. Con ello, en lugar de situar la actividad de Juan Hidalgo en el acostumbrado "aparte" - el silencio histórico o el extrañamiento en relación con la historia del arte de nuestro país -, lo que intentaremos será resituarla en una historia que supere aquella que las propias prácticas artísticas del grupo, en su momento, trataron de desbordar.

Obviamente, habrá que observar las causas y consecuencias que podían acarrear todos estos verdaderos "desbordamientos" de categorías estéticas al uso: de las obras "cerradas", de la legitimación de la categoría "arte" o "autor", de la atención a cuestiones "otras" dentro de la cultura e ideologías dominantes – como la representación libre y sin tapujos de la sexualidad, la desafiante "indeterminación" zen que en nada podía cuadrar con la lógica cristo-fascista del régimen dictatorial, o la identificación ideológico-familiar con Buenaventura Durruti. Todas estas cuestiones, que hoy en día pueden- y deben, una vez más- ser también sometidas a juicio crítico, han de ser utilizadas más que como "tópicos" al uso sobre la actividad Zaj, como "conflictos historiográficos": parámetros críticos de confrontación histórico-artística con la historia del arte dominante (dominantemente formalista) en nuestro país, en sí misma y en esa siempre dependiente relación que la disciplina ha mantenido con corrientes, movimientos y teorías importados desde el exterior (muchas de ellas, como veremos, puestas en duda por la propia existencia de un obra como la de Hidalgo en el marco del Estado español). Unos "conflictos históricos e historiográficos" que antes que convertir las características y tópicos achacados a Zaj y a Juan Hidalgo durante tanto tiempo – incluida la sempiterna ausencia del relato histórico tradicional- en emblemas esencialistas y deshistorizadores, nos ayuden a ver el modo en que se ha escrito – y escribe, o deja de escribirse- la historia de Juan Hidalgo y de Zaj en nuestra historia del arte, y por qué sigue siendo dentro de ella una opción aislada y desligada de sus posibilidades de producción y exposición en el marco artístico, político y social de su momento.

Arrastrada por estas implicaciones críticas, teóricas, históricas e historiográficas

despertadas por estos conflictos, habrá que observar la propia "historia" de la historia de sus actividades. Una historia (la del arte español) que, como veremos, en su obstinada creación de silencios supondrá ser, como todo relato histórico (tal y como se conoce desde hace décadas), una historia de la hegemonía frente a la subalternidad; una historia antievolutiva, esta última, y anclada incluso en la "desaparición" y, lo que es peor, la "inexistencia". En este sentido, es necesario reclamar para esta investigación una serie de métodos frecuentemente barajados por las historiografías contrahegemónicas como la feminista, pionera en este tipo de cuestiones, seguida más tarde por la postcolonial o la *queer*, utilizadas aquí como paradigmas críticos antes que miméticamente (como no ha sido extraño en buen número de los ejemplos de "teorías *queer*" realizados en nuestro país). Experiencias externas – como procedimientos a seguir, que no recetas a imitar – que pueden ser fundamentales, en este sentido, para:

salir de la identificación de *queer* como nombre o adjetivo, hacia su utilización como verbo. [...] En lugar de asumir que sabíamos lo que era [...] y buscar palabras que encajaran en esa definición, empezamos por suponer que no conocíamos de antemano la configuración del terreno. [...] Tratamos en todo momento de dejar que las obras específicas que estábamos examinando nos sirvieran de guía para nuestra futura peregrinación, Las obras de esta exposición forman un nuevo mapa que es el resultado de esa peregrinación. [...] Precisamente este proyecto de hacer el mapa, o reconfigurar el mapa, es uno de los componentes más importantes de la práctica en particular que tratamos de documentar. (Blake, 1995; 14)⁷

Una tarea fundamental, y no sólo desde el punto de vista de la necesidad de conceptualización de estos ejemplos "raros", como el de Juan Hidalgo, que no han encajado en los

7 In this project we have endeavored to move away from the identification of queer as a noun or adjective and towards using it as a verb. Previous attempts to discuss the relationship between sexual preference and art-making have asked the question, "What does gay art look like?" We decided to ask the question, "What do queer artists do?" Rather than assume that we know what gay sensibility was, and looking for works that fit that definition, we began by assuming that we did not know the shape of the terrain beforehand. We gave ourselves a few arbitrary parameters: we would restrict our exploration to the United States, and to the twentieth century. For the most part we have honored those borders. We placed works we found compelling as markers within that terrain. Connections were conjectured, examined, discarded. At all times, we tried to let the specific works we were examining provide the guide for our future peregrinations.

The works in this exhibition form a new map that is the result of that wandering. This is a map of a queer practice in the visual arts over the past thirty years. It is, like our journey, incomplete and personal. This very process of mapping, or remapping, is one of the most important components of the particular practice we are trying to document.

modelos históricos y críticos manejados tradicionalmente, ni tampoco parecen haber sido ejemplo de revisión histórica de cuestiones políticas y de género en el marco del arte español contemporáneo, con la importancia que merecería en este sentido.

Esta necesidad de búsqueda y reconciliación histórico-política con ejemplos anteriores es especialmente necesaria – ya lo dejaron palmariamente claro los primeros ejemplos de "recuperación" de mujeres artistas por parte de la historiografía del arte feminista en su momento- con todo lo que se refiere a las minorías, a los "raros" (*queers*). Para aquellos, precisamente:

[que] son la única minoría cuya cultura no es transmitida dentro de la familia. En realidad, la afirmación de la propia identidad *queer* constituye muchas veces una forma de contradicción con la identidad familiar. Por lo tanto, para los *queers*, todas las palabras que sirven de piedra de toque para la identificación cultural, como familia, hogar, pueblo, barrio, legado, tienen que ser reconocidas como interpretaciones de y para los miembros individuales de esa comunidad. La naturaleza altamente provisional de la cultura sexualmente queer es lo que hace frágil su transmisión. Esta misma fragilidad es sin embargo lo que ha animado a la gente a buscar de modo retroactivo sus contornos hasta un grado que no se observa frecuentemente en otros grupos. Los sexualmente diferentes tienen literalmente que construir las casa en las que van a nacer y adoptar a sus propios padres (*Ibid*)⁸

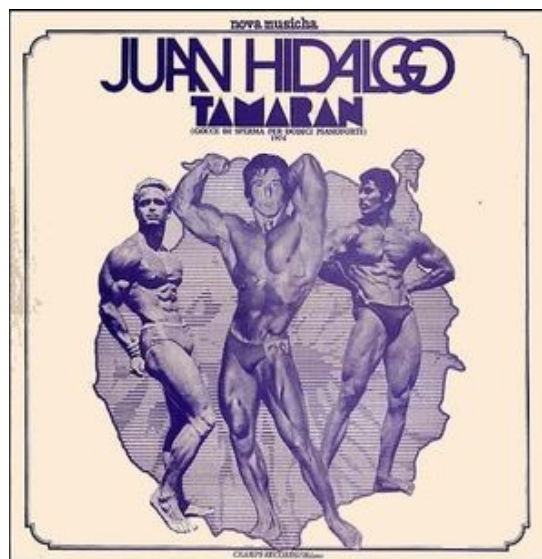
Siguiendo de nuevo con la propuesta de Blake, este tipo de análisis requiere de un cambio absoluto en las fórmulas tanto de consignación como de lectura de datos, pues, tal y como indica de nuevo el comisario de tan significativa muestra:

desde los márgenes, los sexualmente diferentes han recogido aquellas cosas que pueden funcionar a su favor y las han registrado, reescribiendo su significado, abriendo la posibilidad de una reinserción vírica en el cuerpo

8 This struggle has a deeper meaning for queers since they do not have recourse to the usual alternative repositories of meaning: religious, ethnic or familial heritages. Queer people are the only minority whose culture is not transmitted within the family. Indeed, the assertion of one's queer identity often is made as a form of contradiction to familial identity. Thus, for queer people, all of the words that serve as touchstones for cultural identification-family, home, people, neighborhood, heritage-must be recognized as constructions for and by the individual members of that community. The extremely provisional nature of queer culture is the thing that makes its transmission so fragile. However, this very fragility has encouraged people to seek retroactively its contours to a degree not often found in other groups. Queer people must literally construct the houses they will be born into, and adopt their own parents.

del discurso general. Imágenes repudiadas de sí mismos, han cambiado los subtítulos de las fotos de familia de los demás. Privados de vehículos culturales, han robado los de otros. se han visto obligados a transgredir y vulnerar. Ser raro es pavimentar la propia identidad, adoptar prácticas provisionales a voluntad, contaminar y poner en tela de juicio todo discurso (*Ibid*, 13)⁹.

Por eso, trasladando la metodología al terreno de la recopilación de datos puramente historiográficos (más adelante ya se analizarán estos críticamente en profundidad) no es extraño para una investigación como la que nos ocupa, que tan necesario sea atender a las obras, hechos y datos netamente consignables como “documentos históricos” como a los silencios sobre los mismos. Silencios, en ocasiones, incluso cageanamente (y no es casual la alusión) provocados. Así, en lugar de renunciar a esos “lugares comunes” tantas veces mencionados en relación con la obra de Juan Hidalgo (la influencia de Cage, el pensamiento Zen, la herencia de Duchamp, la relación con grupos como Fluxus o su desarrollo dentro del cambiante espectro del arte y la cultura de nuestro país desde la dictadura franquista hasta el presente), todos ellos deben ser revisitados desde esta nueva perspectiva, como elementos necesarios de un engranaje cultural – la obra de Hidalgo- en el marco cultural en que fueron producidos, que han podido llegar a servir, en muchas ocasiones, modelos de resistencia política y social.



Juan Hidalgo, *Tamarán* (*Gotas e esperma para doce pianos*)

LP, Camp Records, 1974

9 From the margins, queers have picked those things that could work for them and recoded them, rewritten their meanings, opening up the possibility of viral reinsertion into the body of general discourse. Denied images of themselves, they have changed the captions of others' family photos. Left without cultural vehicles, they have hijacked somebody else's. They have been forced to trespass and poach. To be queer is to cobble together identity, to fashion provisional tactics at will, to pollute and deflate all discourses.

En este sentido, no es extraño que exista una coincidencia que en absoluto parece casual entre nuestra "genealogía hidalguiana" y la "genealogía *queer*" detectada por el proyecto de exposición antes citado, dedicado a buscar esas redes relacionales y electivamente "familiares" que cuentan con Duchamp como punto de partida por motivos en los que más adelante profundizaremos. Un punto de partida a raíz del que se despliega toda la "Galaxia Duchamp", tantas veces mencionada y reclamada por Hidalgo, como "casa construida en la que adoptar a sus propios padres", y en la que el artista se ha inscrito en múltiples ocasiones tanto por su relación con la corriente internacional de artistas Fluxus como, muy especialmente, por su relación con John Cage:

Nosotros pertenecemos a la galaxia Duchamp-Cage. A Duchamp no lo conocí personalmente pero sí he vivido alguna temporada con su viuda, Tiny [sic] Duchamp (quien ya murió), rodeado de todos sus objetos. Cage fue como mi padre. No hubo nunca una relación homosexual entre nosotros, pero Cage se comportó conmigo excelentemente (Hidalgo en Albarrán Diego, 2012; 360).

Por medio del estudio de esta genealogía a través de la obra de Juan Hidalgo, y de lo que la misma aporta en un contexto absolutamente novedoso como el del arte en el Estado español de los años sesenta, junto a zaj, y continuado hasta la actualidad, trataremos de descubrir, incluso, nuevos motivos y causas para esa mencionada "resistencia *de* la historia" a la actividad de Hidalgo. Una "resistencia" que nos hará observar tanto los tópicos mencionados como adentrarnos por otros muchos motivados por la práctica artística de Hidalgo en el Estado español. Será obligado, por tanto analizar la propia dimensión "política" tanto de la propia práctica artística, como de los motivos por los que ha "desaparecido" de la historia del arte español en señaladas ocasiones como la citada revisión del arte del siglo XX español para la Bienal de Venecia de 1976, o la obra fundamental de Simón Marchán de 1974.

Prácticas artísticas, actitudes estéticas, conceptuales, poéticas y políticas, sociales e históricas se entremezclan entre las manos de Hidalgo (e incluso en la roña de uno de sus pies, o uno de sus testículos, donde se han ido gestando), como ahora lo hacen necesariamente entre las nuestras, dando lugar a la que consideramos como absolutamente necesaria revisión no tanto *de* la historia del arte político en el Estado español, como de la reescritura de una posible historia política del mismo.

En conclusión: con intención de replantear la historia de las prácticas de Juan Hidalgo dentro del panorama del arte español, se considera que en primer lugar es necesario realizar una investigación y recopilación en profundidad de las actividades desarrolladas por el autor tanto en solitario como formando parte del grupo zaj.

Esta consignación de datos inicial, deberá ser posteriormente evaluada, analizada e incluso reformulada aplicando los paradigmas de interpretación críticos, deudores de propuestas teóricas de raíz política, siguiendo modelos teóricos y analíticos como los propuestos por las teorías de género y *queer*, para tratar de resituar la actividad de Hidalgo en un nuevo modelo de historia del arte de nuestro país. Un modelo que, alejado del formalismo tradicional, valore las capacidades de adaptación, significación, producción y exhibición de las obras artísticas a partir de sus posibilidades socio-políticas de enunciación y dirección en el ámbito de la "institución arte", entendida con Bürger como "el aparato productor y distribuidor de arte como también las ideas dominantes sobre el arte en una época dada, las cuales definen esencialmente la recepción de las obras" (Bürger, 1974; 14). Para ello, sin alejarnos una vez más del "archivo" documental de Juan Hidalgo y Zaj, acudiremos nuevamente a cómo han sido históricamente percibidas las experimentaciones formales, los métodos de presentación de obras, y las fórmulas de producciones biopolíticas desarrolladas en y por medio de ellas.

En base a las mismas, trataremos de ver cuáles han sido las "resistencias" reales que Juan Hidalgo ha encontrado en la historia del arte español, y cómo estas mismas categorías pueden y deben ser replanteadas de manera crítica como alternativas necesarias a la historia tradicional, de carácter formalista, cuyas restricciones son las que han creado, verdaderamente, "resistencias" y restricciones a un buen número de producciones desarrolladas en nuestro país; propuestas cuya validez histórica, contemplada desde otros muchos paradigmas que exceden lo formal, tienen un incuestionable valor.

3. APROXIMACIÓN HISTÓRICA A LA OBRA DE JUAN HIDALGO.

Como se anunciaba, antes de embarcarnos en la valoración histórico-crítica de la obra de Juan Hidalgo, parece preciso (una vez más) realizar una labor de "archivo" de su actividad artística. Una actividad que se extiende a lo largo de más de medio siglo y que, aunque por ello resulta inabarcable desde un punto de vista exhaustivamente descriptivo de la misma, se considera imprescindible como ejercicio de constatación de sus "apariciones" y "desapariciones" dentro del panorama artístico español. Este, desde luego, parece ser un ejercicio necesario compartido por todas las aproximaciones a Juan Hidalgo, de tal manera que son muy frecuentes los listados cronológicos de obra en todos y cada uno de los catálogos de sus exposiciones antológicas.

Sin entrar en tan absoluto ejercicio de catalogación, tampoco es necesario recordar, ya que en ocasiones así se ha dicho, que tratar de englobar los trabajos de Juan Hidalgo dentro de compartimentos estancos destinados a distintos modos de producción plástica, estilística o materialmente, si no es directamente inútil (ya se han hecho algunos intentos en este sentido, como las aproximaciones realizadas por Inmaculada Aguilar) si resultan falsificadoras de la naturaleza "abierta" de su poética, en la que, como iremos viendo, las mismas normas sintácticas pueden ser aplicadas a una partitura, a una acción o acción fotográfica, tanto como es posible que la misma acabe convertida en una acción objetual. Prima por tanto la intangibilidad del "pensamiento creador" y el proceso de creación sobre el producto conseguido y posible de enviar, mostrar, exponer, almacenar e incluso introducir en los circuitos tradicionales del mercado del arte; algo completamente alejado de las nociones tradicionales del "artista de taller", productor de objetos también tradicionalmente considerados como artísticos: " Si un visitante tiene la fortuna de conocer la casa de Juan Hidalgo en Ayacata buscará en vano un espacio determinado para la creación ya que su espacio de producción son todos. Cuando el artista está en Madrid su taller de aire se traslada a un bar del barrio de Chueca, el *Cock*, donde la inspiración se funde con la vida, irrigada con gin-tonic y madrugadas."(Figaredo, 2014, 458)

Es por ello que, como esqueleto estructural, tanto en este apartado como en los siguientes (destinados a la lectura crítica e histórica de la obra de Juan Hidalgo en profundidad), hemos optado por la organización puramente cronológica. Somos conscientes que una organización de este tipo puede, en primera instancia, provocar repeticiones que podrían parecer innecesarias (como cuando un "etcétera" como *Balls*, de 1966, sea llevado a la acción y treinta años después se convierta incluso en acción objetual y acabe por dar carta de naturaleza temática a toda una exposición como *Jugando con Bolas* [CAAM, 2008]). Sin embargo, y como iremos descubriendo,

quizá esta misma idea de repetición, y el tiempo incluso que une – más que separa- una “variación” de otra, sobre un mismo tema, es, como el “silencio” de Cage (interpretado de un modo similar a como Kristeva [1978; 28] califica la noción de “intervalo”), idéntica parte de la obra y de igual importancia, en tanto que “proceso”, que la idea generadora o su realización (aparentemente) final con la representación, la partitura, el objeto, la fotografía o la exposición.



Juan Hidalgo, “Balls”, objeto-acción original de 1966 (reconstruido en 1994)

“Balls”, acción original de 1966. Acción fotográfica de 2008

Fotografía: Tato Gonçalves

Por no adelantar acontecimientos, quedémonos de momento con que, para dotar de un cierto sentido a esta estructura cronológica (aunque ello a su vez pueda incidir en la aparente “asepsia” archivística del mismo en favor de un intento de interpretación y crítica histórica, asimismo necesario de tener presente, por lo que ha podido influir tanto en la historia de zaj en el arte español, como en la “historia” de zaj en relación con el mismo), hemos decidido dividir este archivo-trayectoria en cuatro grandes bloques, siguiendo el criterio que el profesor Valeriano Bozal distinguía en relación con la actividad y producción de zaj. A este esquema básico queremos añadir en estas páginas un apartado inicial, al que denominaremos como período “pre-zaj” siguiendo la denominación y el ejemplo utilizado por Llorenç Barber (1978a; 20); un apartado correspondiente con la época de formación y experimentación musical de Juan Hidalgo, fundamental para entender su obra posterior, caracterizado por sus contactos internacionales con la vanguardia de los años cincuenta, así como con su estudio e investigación en las filosofías orientales, no menos relevantes para la formación de su posterior poética.

3.1. Período Pre-Zaj (1957-1964)

Aunque sólo los poetas – y no sin razón- reconocen a Juan Hidalgo como parte de sus filas (Astiárraga, 2004; 27), la formación inicial del canario fue, como él mismo ha contado en múltiples ocasiones, musical. Después de cursar estudios en Las Palmas de Gran Canaria, donde nació en 1927, se trasladó a Madrid y Barcelona, y más tarde a Ginebra y Milán, estudiando piano con profesores como Luis Prieto, Carmen Pérez, Frank Marshall, Gabriel Abréu, Pierre Lucas, Santiago Riera o Louis Hiltbrand, y composición con Xavier Montsalvatge, Pablo Garrido, Nadia Boulanger, Marescotti o Bruno Maderna. En la ciudad italiana conoce al que durante muchos años será su compañero y pareja, el también alumno de Maderna, Walter Marchetti.

Bruno Maderna será quien durante esos años introduzca a Hidalgo por las vías de las músicas seriales (dodecafónica, serial estructural y serial integral), abandonando así la composición de cuño tradicional. Sus logros en este sentido, le llevarán a "formar en el más brillante frente de la música moderna en Europa" (Ramírez, J.L., 1957; 5). El mismo autor, al que preferimos citar que historiar cuando no se trate de hablar específicamente de sus producciones, comentaba hace unos años en una de sus conferencias este importante período de formación:

Cuando a finales de 1955 decidí fijar mi residencia en Milán, después de dos años de estudios de composición en París con Nadia Boulanger y otros dos cursos de instrumentación en el Conservatorio de Ginebra bajo la dirección de François Antoine Marscotti, conocí al compositor y director de orquesta Bruno Maderna. Con él trabajé a fondo las técnicas de las músicas seriales (dodecafónica, serial estructural y serial integral). Bruno Maderna codirigía y trabajaba entonces en el laboratorio de Fonología Musical de la RAI en Milán del que fue fundador Luciano Berio, a la sazón director del mismo.

El laboratorio, que estaba dedicado exclusivamente a las músicas electrónicas y electroacústicas, me proporcionó los medios para conocer en profundidad las múltiples posibilidades de este nuevo material sonoro y las de su aplicación a la composición musical. El que las composiciones electrónicas tuviesen que ser grabadas en cintas magnetofónicas como condición previa a la de su difusión, aportaba nuevas perspectivas a la mente del compositor. Ya no se trataba sólo de recibir el sonido directamente desde una única fuente sonora emplazada frontalmente a un público, como había sucedido hasta entonces tradicionalmente con la música instrumental, sino que estas fuentes sonoras – equipos de altavoces- podían estar emplazadas en varios puntos de la sala de

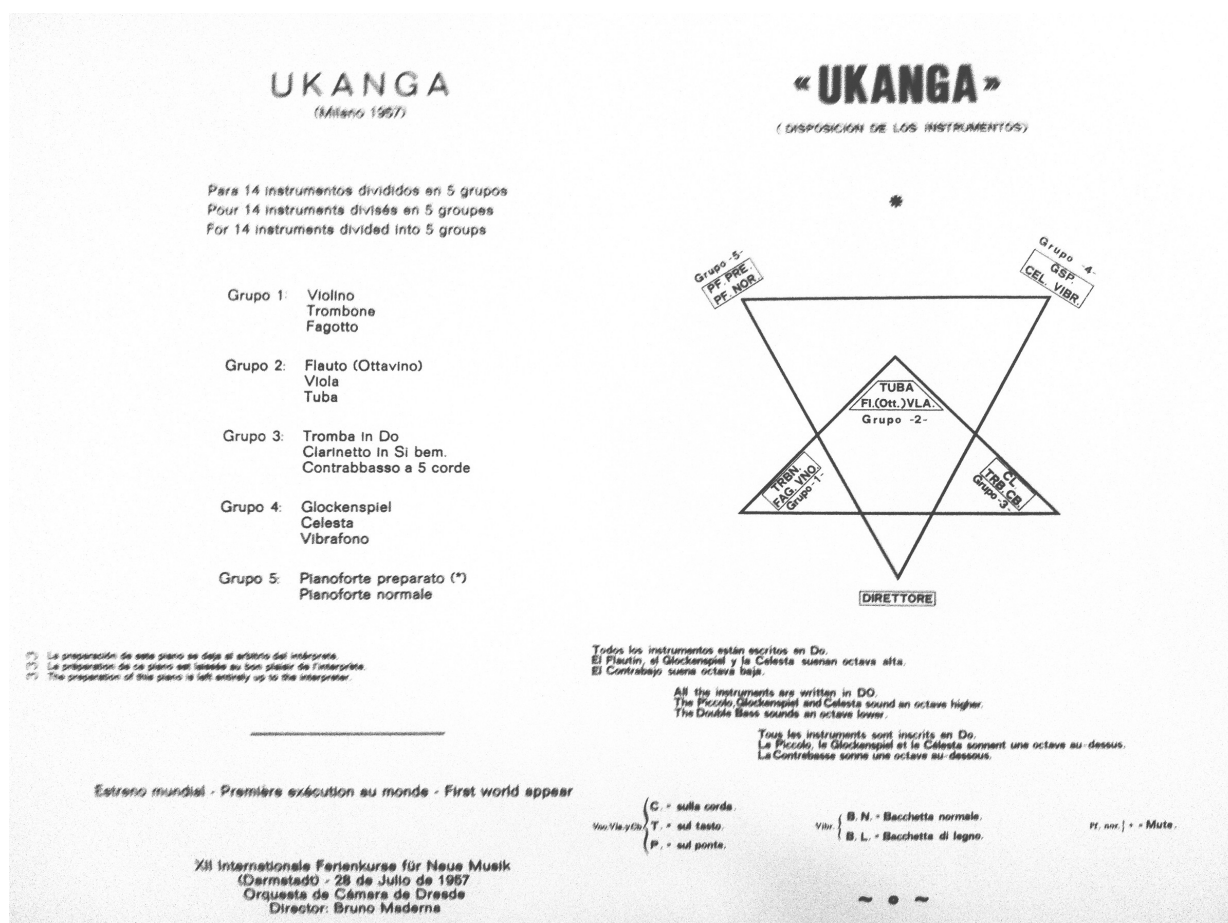
audiciones o envolver completamente al público dentro de la misma. Los sonidos nos llegarían desde arriba, desde abajo, de delante, de detrás y desde los lados. Fácil es pues suponer que estas posibilidades, hasta entonces insólitas en el campo de la música, revolucionaran por completo el panorama de la composición musical.

En cuanto me concierne, ni que decir tiene que esas posibilidades me entusiasmaron e interesaron profundamente. Además, Bruno Maderna, por su parte, me animó aún más a adoptar, en el caso de la música instrumental, los conocimientos adquiridos a través de esta nueva y enriquecedora aportación al campo musical. (Hidalgo, 1987; 265)

Será Maderna, precisamente, quien se encargue de dirigir *Ukanga* la composición presentada por Juan Hidalgo en el XII Festival Internacional de Música Moderna de Darmstadt, en 1957, con la que por primera vez una firma española entraba en la nómina de compositores de vanguardia a nivel internacional. Nuevamente según el mismo Hidalgo, esta pieza:

Es una obra serial-estructural para catorce instrumentos divididos en cinco grupos (Grupo 1: Violín, Trombón, Fagot. - Grupo 2: Flauta (Flautín), Viola, Tuba.- Grupo 3: Trompeta en Do, Clarinete en Si bemol, Contrabajo de cinco cuerdas.- Grupo 4: Glockenspiel, Celesta, Vibráfono.- Grupo 5: Piano de cola y Piano de cola preparado). De estos cinco grupos, dos están formados por instrumentos de percusión de alturas determinadas y los otros tres (el primero, el segundo y el tercero) están organizados de tal forma que en ellos se encuentran tres representantes de las tres familias orquestales (cuerda, madera y metal). Además, hallaremos en cada grupo un instrumento agudo perteneciente a una de las familias, otro medio perteneciente a otra y uno grave que pertenecerá a la tercera.

Los cinco grupos de instrumentos han de situarse como indica el diseño. La disposición de los grupos o "fuentes sonoras" hace posible que los sonidos o grupos de sonidos giren, hagan recorridos de un grupo a otro, que en estos recorridos o trayectorias se interfieran o sumen, que choquen o se potencien entre ellos. Todas estas técnicas de las músicas electroacústicas se utilizan en *Ukanga*. El compositor, al componer una obra de estas características, tiene que construir su trama sonora en función de las mismas y ha de conocer tanto la técnica de la escritura musical tradicional como las posibilidades sonoro-espaciales de la electroacústica. (*Ibid*)



Juan Hidalgo, *Ukanga*. Plan de disposición de los instrumentos musicales. 1957

A raíz de experiencias como ésta, Juan Hidalgo entrará en contacto con nociones como las mencionadas de "espacio" y "tiempo", hasta entonces ni tan siquiera contempladas en los modos de composición formalista tradicional, y sin embargo fundamentales para la música experimental, a cuyo extremo llegarán Hidalgo y Marchetti en 1964 con la creación de *zaj*. Para ello, habría que sumar a esta ecuación los encuentros fundamentales con David Tudor, en 1956, y sobre todo con John Cage en 1958, con quien a partir de ese momento le unirá una relación de amistad y mutuo enriquecimiento creativo en el que ambos compartirán, incluso, el interés por el zen, de quien Cage era, en palabras de Eco, "el más inopinado de los maestros" (Eco, 1962; 233). A menudo Hidalgo ha dado cuenta de cómo se desarrolló esa relación" (Jiménez, 1989; 47) que culminó con la transformación de la música en gesto, iniciada con el compositor norteamericano en 1958, nuevamente en el Festival de Darmstad, en el que Hidalgo presentó una segunda pieza: *Caurga*.

Bien es cierto que no puede hablarse, en ningún sentido, de una relación "mimética" de la obra de Hidalgo con la de Cage, ni tan siquiera de una inspiración directa en el trabajo que el compositor norteamericano estaba realizando en aquel momento. Como el mismo Hidalgo ha

señalado en las mencionadas declaraciones, a pesar de animarles a él y Marchetti a seguir por el camino de las acciones musicales, Cage continuó trabajando sobre los sonidos. Hay que recordar, al respecto, que a pesar de que su más conocida obra de 1952: 4'33" es, indudablemente, la fuente de inspiración de buena parte de las experiencias de acción de jazz o Fluxus, en esencia no se trata de una "acción" o "happening" escénico tal y como después será entendido por éstos, sino que se trata de una composición -hasta cierto punto- incluso "tradicional", teniendo en cuenta que para Cage silencio y sonido son idénticos materiales compositivos. Así, aunque la mera "presencia" del intérprete ejecutando la silenciosa pieza en escena sea uno de los más ineludibles precedentes de la "música de acción", no deja de ser un trabajo "con el sonido" del que éstos se apartarán, acercando sus propuestas a la mucho más contemporánea "visualidad" en sus composiciones. Al respecto, y tal y como acertadamente indica Barber:

es curioso observar como durante estos meses de contacto con Cage, ni Juan Hidalgo ni Walter Marchetti escriben una obra específicamente de teatro-musical. La evolución es progresiva e irreversible, pero no da saltos sobre el vacío. Así, si obras como *Ciu Music Quartet* (1959) y *Offenes Trío* (1959) de Juan Hidalgo son todavía totalmente instrumentales; tanto en *Milán Piano* (1959) o *For Ben* (1960) también de Hidalgo, aparecen ya, entre las propuestas instrumentales, indicaciones como "haga algo, o toque o descanse o ríase etc...". Indicaciones que invitan a los intérpretes a considerar el aspecto visual (por lo tanto, teatral) de sus acciones, algunas de las cuales perdiendo su funcionalidad (gesto para sonar) se vuelven autónomas (gesto para ver) (Barber, 1978a; 24)

Ese camino de anulación del sonido e inclinación por lo visual tendrá su realización como acción de "teatro musical" en la obra de Juan Hidalgo cuando realice *A letter for David Tudor* en las dos versiones de la pieza de 1961 (una "para un pianista, piano y cuantos objetos sean necesarios" y otra "para dos o más intérpretes" siempre y cuando uno de ellos sea el propio autor de la pieza):

A LETTER FOR DAVID TUDOR, para un pianista, piano y cuantos objetos sean necesarios*

FORTNIGHT ONEROUS NEGATION LIKENESS
RAMROD IVY
JUVENILE VORACIOUS COD
PLAGIARIST DESIGN STARRY ACQUISITION
QUAFF

BAKE
KINDNESS WORTHY
GENTLE XANTHOUS YULETIDE
UNQUENCHABLE EXAMINER
MECHANICS
ZOOLOGICAL
HARPOON
TENPINS

** también varios pianistas contemporáneamente, en un tiempo más o menos determinado, podrán realizar, independientemente, varias versiones de "a letter for david tudor"*

parís, 2 junio 1961

algunas sugerencias para su realización: A = a, artless, artful, aloud, B = b, brutal (make a) bow. C = c, cry, come (up), (with a) cod. D = d, drink (tea). E = e. eat (a flower). F = F (with a) fan, flat. G = g. great, gentle. H = h, hurry (up), hold (something, a harpoon). I = impossible (with) ivy. J = jolt, jump, juvenile. K = knock. L = literal. M = (m). N = nothing, no, noises, naturally, none, not. O = O.K., onerous. P = play (cards, tenpins), perhaps, please, plagiarist. Q = quaff, quite, quiet. R = run (away, around), read (a letter for david tudor), (with a) ramrod. S = silent, smiles (very) sweet, stand (up), sing (a song), make (smoke), sharp. T = (with the) tongue, too (bad, good). U = unison, unkind. V = violent, virgin, voracious, voluminous (with), violets. W = walk (a little), (with) water, worthy, watch. X = (with a) xyster. Y = you, yes. Z = zigzag, etcétera.

Si esta primera versión ya abre el uso de las palabras a modo de partitura, la segunda (que de hecho será la que en numerosas ocasiones sea interpretada, como en el primer concierto *zaj* en Madrid del 21 de noviembre de 1964) funciona con mayor "precisión" como partitura a seguir de la acción. No obstante, según parece desprenderse de algunas de las críticas de la época, ambas partituras debieron conjugarse en más de una ocasión dando lugar a una acción cuya "ejecución es difícilísima, porque obliga al intérprete a realizar varias actividades simultáneas: comer, beber, repartir entre el público trozos de corteza de cerdo, hacer el té y – también- tocar el piano. El ejecutante ha de ser auxiliado por otras personas, ya que, además, el título de la obra procede de que mientras se interpreta, se invita al público a firmar una carta dirigida a David Tudor, célebre pianista americano."(Marco, 1966b; 44)

A LETTER FOR DAVID TUDOR versión (1) para dos o más intérpretes

dos o más intérpretes entregarán a cada espectador un sobre de avión abierto, dirigido a david tudor y sin remite, conteniendo una carta ya escrita (2) en papel de avión y firmada por juan hidalgo, o que no impedirá al espectador firmarla a su vez antes de cerrarla, ponerle remite, sellos y enviarla, si este fuera su deseo. (cualquier otro uso de la carta ya ha sido previsto)

cuando los intérpretes hayan terminado de repartirlas, romperán las sobrantes (3) en pedazos que dejarán caer al suelo e hidalgo con una escoba los barrerá.

(1) esta versión podrá ser realizada sólo cuando juan hidalgo, el autor de "a letter for david tudor", tome parte físicamente en el concierto.

(la anterior a su muerte será, evidentemente, la última interpretación posible)

(2) como el sobre, por juan hidalgo, con el texto íntegro, cualquier parte o partes, letra o letras de "a letter for david tudor"

(3) a calcular previamente

parís, 2 junio 1961

Estas primeras acciones, firmadas en París, son por lo tanto coetáneas al tiempo en que Hidalgo se encontraba en la ciudad trabajando en la O.R.T.F., bajo la dirección de Pierre Schaeffer, en la que sería una vez más la primera composición experimental concreta de la música española creada por el canario: *Étude de Stage* (literalmente: el estudio realizado por Hidalgo durante su estancia -"stage"- en el Servicio de Investigación musical francés). De nuevo el mismo artista es quien ha contado el proceso de realización de este "estudio" con mayor precisión:

Durante el "stage" se realizaban trabajos comunes y trabajos específicos de investigación sonora. Capítulo aparte fue un concurso organizado por Schaeffer, entre los compositores contratados, consistente en realizar una partitura para cuatro pistas que todos tendríamos que utilizar como base para una composición "concreta". Varios compositores presentamos nuestra propuesta y entre todas fue mi partitura la que se adoptó como estructura de base para realizar el trabajo. La partitura indicaba solo sonidos y silencios largos o muy largos, medios y cortos o muy cortos. Así nació *Étude de Stage*. Su primera audición tuvo lugar en París en el Auditorio del Service de la Recherche en junio de 1961.

Étude de Stage es pues una composición "concreta" compuesta

para cuatro cintas magnetofónicas difundidas por cuatro fuentes sonoras independientes. Mi trabajo específico en el Service de Pierre Schaeffer era investigar y catalogar, según ciertos criterios (de rugosidad, de granulación, de rasposidad, etc) el timbre de un repertorio de sonidos grabados en un estudio o en ambientes naturales. Para componer *Étude de Stage* utilicé esos materiales sonoros y otros más que luego entraron a formar parte del repertorio de sonidos que catalogaba.

Schaeffer exigió, como ejercicio virtuosístico, que para realizar los estudios no utilizásemos ningún procedimiento electrónico que modificase los sonidos grabados y que trabajásemos con estos en estado puro, usando sólo las tijeras desmagnetizadas para cortar las cintas y acortar los sonidos cuando fuese necesario. Así, la única técnica empleada fue la de cortar y pegar cintas magnetofónicas sin otra manipulación; la técnica del "barber shop" (de la barbería), como dice John Cage.

Tomás Marco dice en la Historia de la Música Española (Alianza Editorial, Tomo 6, p. 210); "También se acerca como pionero español al mundo de la electroacústica con una obra realizada en París en un momento en que realizar algo semejante resultaba en España totalmente imposible (Hidalgo, 1997; 36)

Y eso que el mismo Hidalgo, junto a Marchetti, había intentado ya por esas fechas que fuese posible, y que las vanguardias musicales pudiesen ser escuchadas en nuestro país. Así, en 1960 habían viajado a Barcelona con una carta de presentación de Manolo Millares dirigida al poeta Joan Brossa. A través de él, conocieron a Joan Prats, secretario del *Club 49*, una asociación privada destinada al fomento y promoción de actividades y artistas como Tapies, Brossa, Miró o Calder. Por medio del *Club 49*, Marchetti e Hidalgo pusieron en marcha la asociación *Música Abierta*: "En 1960 dimos un primer concierto patrocinado por el Club. El éxito que obtuvo nos incitó a organizar una asociación dedicada exclusivamente a la música contemporánea tanto española como de fuera", comenta Walter Marchetti. Al finalizar su estancia barcelonesa, Hidalgo y Marchetti pasaron una temporada en Madrid. "El Madrid de 1960 era un desierto", asegura Marchetti. "En seis meses sólo pudimos organizar un concierto. El problema de Madrid era el mismo que el de Barcelona, pero allí no existía un *Club 49*" (Jurado, 1987; 42).

En el marco de estas actividades podrán verse en nuestro país actuaciones de los maestros tanto locales como internacionales de vanguardia, tales como Mestres-Quaderny o Luis de Pablo, (quienes fueron activos colaboradores del Club), como, muy especialmente, del pianista ayudante de John Cage: David Tudor, a quien Hidalgo dirigiría su "carta". La recepción crítica obtenida en nuestro país, con motivo de sus conciertos de noviembre del 60 en que Hidalgo y Marchetti le invitan a Madrid y Barcelona, ya nos ponen en la pista del nivel de "vanguardismo" que la crítica

española estaba dispuesta a admitir por aquellas fechas, y con la que zai tendrá que vérselas una vez se "atrevan" a ponerse en marcha y a enfrentarse con la (incomprensión, ineptitud y servilismo de la) misma:

Relataré con sinceridad la evolución de mis impresiones. La primera fue la de que David Tudor estaba afinando el piano. Lo recuerdo muy bien de cuando tocaba el piano mi hermana la mayor. Alguna mañana me despertaba el afinador. Metía una llave en el interior del piano, tocaba un acorde, sonaba un silbato, daba media vuelta a la llave, sonaba el silbato, daba media vuelta a la llave, pulsaba otro acorde... pues lo mismo David Tudor, hasta que se puso en pie, tiró del mazo y pegó un golpe regular a las cuerdas. Sonaron risas en la sala. Pensé entonces que la música experimental tiene varias ventajas. Se puede hacer ruido con la silla, o toser, nadie lo advierte porque piensa que está en la partitura... uno se entera de que la pieza ha terminado porque el pianista recoge los papeles y los guarda (Casares Rodicio, 1980; 80)



Mestre Quaderny, David Tudor y Juan Hidalgo
en la estación ferroviaria de Barcelona, noviembre de 1960

Con semejante panorama, a pesar de que músicos de vanguardia como Mestres Quaderny continuaran trabajando en el *Club 49*, Hidalgo y Marchetti abandonarán su actividad en él, volviendo a Milán y París, y provocando con ello los lamentos del mismo John Cage, quien se lamentaba de manera, quizá retórica:

Hidalgo se ha ido a París y Marchetti se ha ido a Milán y España se queda sin nadie. Lo que ahora necesitamos no es un desarme y gente marcando por las calles, sino alguien activo en España interesado por el arte moderno. ¿Por qué todos la dejan? ¿Qué pasa con España? (Cage, 1961; 241-242)

3.2. "zaj es zaj porque zaj es no zaj" (1964-1972)

Aunque "zaj en el intemporal fue siempre una posibilidad", según uno de los "textos zaj" de 1964 (todos ellos reproducidos en el catálogo de la mencionada exposición antológica de 1996 celebrada en el MNCARS), su materialización, como ya se ha citado en algún que otro lugar, se realizó en la mañana del 19 de noviembre de 1964, después de casi medio año de forja musical en las mentes, "textículos" y notas de Juan Hidalgo, Ramón Barce y Walter Marchetti.

Zaj ha sido, es y sospecho que será, algo indefinible de manera unívoca: es más *actividad* que "grupo", lenguaje que definición, propuesta que conclusión dedicada a la "música abierta": categoría que incluye cualquier tipo de acción que, no obstante, en el caso de zaj, siempre está pautada como si de una partitura se tratase. Y como ella, compuesta sobre todo de *elementos que suceden en el tiempo*: fórmula que, nos parece, es la mejor que se puede aplicar a cualquiera de las actividades zaj, ya sean conciertos, envíos postales, acciones fotográficas u objetuales, etcéteras, etc. No obstante, desde su nacimiento, zaj ya podía prever que una de las preguntas a las que más insistentemente tendría que enfrentarse era, precisamente, a esa de "¿qué es zaj?" y que ninguno de los trabajos que se han dedicado – y dedican, como el presente- han podido ni querido obviar. Quizá el día que este "rito de paso" en la comprensión de un fenómeno zaj no sea necesario, zaj habrá cumplido sus posibles expectativas (si es que las tuvo), y al fin será "vivido", más que comprendido en toda su magnitud, como el *koan* de una sola mano del maestro Hakuin, quien al ser preguntado por un discípulo para su instrucción sobre el zen, extendió ante el una mano pidiéndole que escuchara su sonido.

Juan Hidalgo, y todos sus compañeros en la travesía zaj (sobre todo durante los dos primeros años de la misma), ofrecieron intermitentes pinceladas de lo que zaj podía o no podía ser, aunque, como con el tantas veces mencionado zen, o con la vida en general (que no es, en definitiva, sino la verdadera materia de las obras que zaj trabajó), sólo viviéndola y aplicándola a la

propia experiencia (como "cosa que pasa en el tiempo"), recibiendo la oferta que hacen amablemente, sin preguntarse por sus intenciones o finalidad, puede servir como verdadera iluminación "zaj". Así, a través de cartones o entrevistas tanto reales como ficticias *a* y *de* zaj, éste responderá en sus primeros años, como en esta auto-entrevista por la que sabemos que:

cuándo nació usted, zaj?

– en julio de 1964

qué significa zaj?

– zaj

qué persigue zaj?

– zaj

cuál es la estética zaj?

– zaj

qué finalidad tiene zaj

– zaj

qué cosas hace zaj?

– traslados, conciertos, escritos y cartones, festivales, exposiciones, libros, tarjetas, etcétera y etcétera zaj

qué toca zaj?

– zaj toca siempre puntos zaj con y en sentidos zaj

en dónde ha tocado zaj?

– en madrid, lisboa, san sebastián de los reyes, almorox, argel, schauinsland, londres, frankfurt, saachen, berlin, new york, clermont ferrand, zaragoza, barcelona, san sebastián, bilbao, alcoy, rouen, parís, colonia, düsseldorf, kassel (Hidalgo, 1969; 427)

A zaj, y no sin motivos ni razón, cada vez le irá costando más tratar de definirse, y mucho más aun soportar que alguien trate de hacerlo, como sucede con una de las más citadas entrevistas que, en aquellos primeros años, les hizo presumiblemente Francisco Umbral (bajo las siglas F.A.U.) bajo el epígrafe de "música excéntrica de vanguardia" y en el que, como será frecuente en las crónicas referidas a zaj, cobraban una especial importancia las actividades culinarias (como cualquier otra de las presentaciones de acciones y objetos cotidianos del grupo), en lugar de lo que éstas acababan por significar realmente en sus conciertos. En este caso en particular, incluso, el periodista se permite el lujo de idear un posible significado del nombre de las actividades de zaj (desmentido en múltiples ocasiones posteriormente por sus miembros, pues para ellos, si acaso, la combinación de letras propuesta originalmente por Ramón Barce durante la primera de sus acciones era la que respondía a las dos consonantes más significativas en el uso del castellano, y a la vocal que más veces se repite en la formación de palabras del mismo). Así, la entrevista de

Umbral no es sino otro de los muchos ejemplos de la incomprensión y el verdadero escollo – y no sólo artístico- que suponía un fenómeno como zaj para la mentalidad reinante en nuestro país:

Zaj puede que sea "jazz" escrito al revés y con una zeta menos. ZAJ es un grupo musical de vanguardia. Pero lo que más les gusta a estos cinco jóvenes genios del ruido es comer besugo. "Mientras damos nuestros conciertos comemos besugo". ZAJ o la excentricidad a todas horas (principalmente en horas de trabajo). Han compuesto una partitura para pluma estilográfica. "somos los creadores de la música de acción". Durante uno de sus conciertos, envolvieron a unos espectadores en rollos de papel. También pueden quitarse los zapatos y ofrecérselos al público como delicado presente. Pero, sobre todo, está el besugo. "Cómo nos gusta el besugo", dicen.

- ¿Qué quiere decir ZAJ?
- Pues eso, ZAJ.
- ¿Son "ye-yés"?
- Somos los clásicos del futuro.
- ¿Ganan dinero?
- La música ZAJ no nos da ni un céntimo.
- ¿Y por qué están tan orgullosos?
- Porque hemos creado el único grupo musical del vanguardia que hay en España.
- A ver, usted, ¿cómo se llama?
- Juan Hidalgo. Soy compositor.

Los otros son José y Manuel Cortés, Tomas Marco y Walter Marchetti. Se llaman a sí mismos redentores de la música. [...]

- ¿Por qué no emplean instrumentos musicales?
- Nos sirven todos los instrumentos.
- ¿Son anarquistas de la música?
- Somos clásicos del futuro.
- Eso también me lo han dicho ya. Se repiten ustedes.
- Es el besugo.

(F.A.U., 1966; 70-72)



Juan Hidalgo probando "las calidades sonoras del besugo", en el reportaje del Concierto Zaj ofrecido por el NO-DO el 20 de diciembre de 1965

Fuente: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1198/1468988/>

Con los años, como el mismo Hidalgo reconocerá, es lógico que zaj, harto de que su actividad sea cada vez menos (y, sobre todo) peor entendida, acabará volviéndose "intransigente" (Amestoy, 1989) hasta el punto de que poco antes de desaparecer del panorama artístico español con su intervención en el teatro Gayarre durante los *Encuentros de Pamplona*, o precisamente, por ello. Juan Hidalgo realiza una entrevista muy diferente de aquella primera, cuyas estructura se ajusta en mayor o menor medida al formato tradicional, pero que en esta ocasión se realiza *a y como zaj* :

¿bábaba bábaba bababababababá?

Conocimiento y pobreza

¿bababí bababí bababibibibabá?

Basadas en el amor a las alusiones, en las vulgares acciones cotidianas y en el énfasis de los modos de acción no lógicos, el propósito de nuestras obras estriba en la atmósfera creada y los objetos exhibidos

¿bibibé bibibé bibibé bibibibibebibí?

De una cosa estoy cierto, respiro.

¿bába bába bába bába bába bába?

Si empezásemos a aquilatar palabras y conceptos esta entrevista acaba en este instante.

¿bú bu bu bun búbi búbibí bíbubibubibu bu?

Arte y "algo más" o "más" y algo de arte

¿bábebibo bábebibo bábebibobú?

Para mí lo son en el sentido del agua, que lo es y lo permanece en sus estados sólido, líquido y gaseoso.

¿bíbibí bíbibí bíbibí bíba?

Me gusta lo artificial por ser natural.

¿búuuuuuuuuuuuuuuuu?

Que ¿qué pienso de los músicos?... nada

¿bóbo bóbo bóbo bóbo?

John Cage es mi padre aunque me llame Hidalgo y Duchamp mi abuelo aunque no se llame Cage... pero al padre se le olvida... y en cuanto a mis bisabuelos, chinos pudieron ser.

¿bíiiiiii bóoooooooo bíbobibobibo?

Estar contemporáneamente. Si nos concretamos a esto olvidamos lo otro.

¿ba ba ba ba ba ba ba?

La flecha se disparó y el corazón fue a clavarse en su mismo centro.

¿bébo bébo bébo bébo bébo ?

Sólo vagamente lo que hice en el instante que pasó. En el que estamos, si no ha pasado, ¿qué haré?

(Hidalgo, 1972; p s/n)

Una entrevista en la que, como casi todo en zaj, la evidencia en no parecer “querer decir nada”, funciona más bien como todo lo contrario, quedando ya no las respuestas, sino las preguntas, completamente abiertas – y de hecho, inservibles como método para tratar de entender un fenómeno como zaj-.

3.2.1 El traslado y las primeras acciones y conciertos zaj

Cierto es que, como ya hemos visto en alguna ocasión, la primera aparición de zaj, con su "Traslado por calles y plazas de Madrid", en un acontecimiento "retroactivo", no ponía las cosas fáciles para saber qué era zaj. No obstante, como "signo de existencia", la misma tuvo una muy eficaz capacidad de acción, del mismo modo que supuso todo un manifiesto de las intenciones de zaj (compuesto entonces por Walter Marchetti, Ramón Barce y Juan Hidalgo), al realizar su traslado de objetos complejos de madera de chopo y medidas variables como forma de "acción" o "happening" (como fue calificado por Tomás Marco) de carácter público, pero que acabará por no distar mucho de los "conciertos" y festivales zaj que éstos realicen al aire libre a lo largo de su trayectoria. Rompiendo así varias de las reglas fundamentales del "espectáculo", entendido de manera tradicional, Zaj fue, de este modo y como indica David Pérez (1987; 70), un "desafío de la imposibilidad, una imposibilidad que se intuye más que física, de carácter mental".

Así, opiniones como la de Sarmiento (1996; 15), para quien "esta procesión estética sin espectadores se convirtió en un paseo o `deriva´ (siguiendo la terminología situacionista), para unos transeúntes, y para los receptores, en una invitación convertida ya en documento público" han de ser matizadas, pues obviamente "espectadores" de aquel traslado – aunque espectadores eventuales e "ignorantes", por así decirlo, del carácter musical, vanguardista e incluso zajeamente artístico de aquel evento– los hubo, indudablemente: todos aquellos con quienes se cruzaran durante esos 6300 metros y 88 minutos de "traslado" que mediaban entre el número uno de la calle Batalla del Salado (residencia de Hidalgo y Marchetti junto a la madre del primero), hasta la Avenida de Séneca, donde los objetos de madera se depositaron para formar parte del concierto que ofrecerían dos días después en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo.

Los citados objetos de "medidas variables" serán utilizados en el primer número de ese concierto del 21 de noviembre, un particular homenaje a John Cage con la interpretación de su 4'33'' para el que construyeron una especie de "jaula" (jugando con la traducción del apellido del compositor norteamericano) en la que el intérprete – Hidalgo- permanecía metido hasta liberarse de ella, cumplido el tiempo estipulado, elevándola mediante un sencillo mecanismo.

De este concierto, como ya se decía, conservamos una precisa descripción: aquella que los miembros del grupo tuvieron que entregar a la censura previa. Paso ineludible de cualquier espectáculo realizado en nuestro país bajo el totalitario ojo del franquismo, y que más allá de su valor como fuente primaria de conocimiento de las actividades zaj, y de "documento de época" de alguno de los problemas de expresión con los que la actividad artística de ciertas vanguardias tuvieron que enfrentarse, supone ser una verdadera declaración de intenciones de la práctica zaj. La descripción (que veremos reproducida íntegramente a continuación) no escatima detalle en tanto

que "partitura" de las acciones a realizar a lo largo de los distintos cuadros del concierto, y sin embargo, puede resultar tan incomprensible como las preguntas formuladas por Hidalgo en su "entrevista zai" de 1972. La "literalidad" de todos ellos, y su carácter (descontextualizadamente) cotidiano, nimio e incluso prosaico, y escaso de cualquier posible metáfora en su significado (quizá no así en su ejecución), hacían tanto o más incomprensible – y sin duda, mucho menos divertida- la lectura de este informe para los censores que, posiblemente, no entendían nada de aquello (como no lo entendía incluso lo más avanzado del mundillo musical del momento), que para el público que lo presencié.

JOHN CAGE. - 4'33'' (1962): El intérprete permanece durante 4 '15'' dentro de una jaula esquemática hecha con cuatro listones de madera y sujeta con una cuerda a la balaustrada superior. Luego tirará del cabo de la cuerda, elevando la jaula esquemática y dejándola suspendida, y abandonará el escenario a los 4'33''.

WALTER MARCHETTI – *Piano Music 2* (1961): como la pieza anterior es para un sólo intérprete. Este realizará las siguientes acciones: 1) saludar, 2) sentarse al piano, 3) probar la sordina, 4) probar el pedal, 5) mirar el interior del piano, 6) sentarse y probar el pedal y la sordina, 7) mirar el interior, 8) rodear el piano, 9) sacar de su interior una caja de cartón, 10) sacar de ella una jaula con un pájaro artificial, 11) meter la jaula en la caja y sacarla, 12) sacar el pájaro de la jaula y meterlo en el piano, 13) llevarse fuera la jaula y la caja, 14) colocar cuatro ceniceros en el suelo, 15) colocar tres ceniceros sobre el piano, 16) quitarse la chaqueta y la corbata y luego volvérselas a poner, 17) peinarse, 18) producir un sonido agudo en una jaula, 19) encender cigarrillos y apagarlos en los ceniceros, 20) mirar al suelo y al piano, 21) mirar con unos prismáticos, 22) tocar una nota aguda en el piano (el do de la última octava). Duración indeterminada (10 '' aprox.)

RAMÓN BARCE. - *Estudio de impulsos* (1964): para dos pianistas A y B. el pianista A realiza los siguientes movimientos: tocar el piano, mirar al otro pianista, hacer sonar notas muy agudas fortísimo alternadas con silencios, dar la vuelta al piano, mirar la partitura, palpar el piano con fuerza. El pianista B realizará aproximadamente los mismos movimientos pero sincronizados de manera distinta.

JUAN HIDALGO.- *A letter to David Tudor* (1961): Para un intérprete y cuatro auxiliares. Estos distribuirán la "carta a David Tudor" a los

espectadores (en sobres de avión) regresando a la escena con las cartas sobrantes, rompiéndolas y tirándolas al suelo. El autor (intérprete) saldrá entonces y barrerá los trozos que hayan quedado en la escena. Duración indeterminada.

JOHN CAGE.- *Variations III* (1963): Tres intérpretes A, B y C.

Acciones de A: 1) Saca a escena un cubo de agua. 2) hace un glissando con el piano, 3) toca en el piano *Music for Piano* 18 de John Cage, 4) baja una silla de la galería, 5) saca una lámpara de pie, 6) con un carrito de hilo envuelve las patas de una mesa, 7) toca *Music for Piano* 54, de John Cage, 8) toca *Music for Piano* 32, de John Cage, 9) sale por la puerta principal y regresa por el lateral derecho, 10) toca *Music for Piano* 4 de John Cage, 11) toca *Music for Piano* 19 de John Cage, 12) ejecuta un sonido de silbato desde la galería, 13) pasa agua de un cubo a otro de los que están en el escenario, 14) se lleva fuera el último cubo, 15) se lleva fuera la jaula esquemática que sirvió para la primera pieza, 16) regresa y se lleva el atril que habrá en la escena.

Acciones de B: 1) coloca una cuña en el pedal del piano para aumentar la resonancia, 2) saca una mesa, un atril y un violín, 3) toca el violín, 4) recoge la silla que bajó el intérprete A, se sienta en ella y lee un periódico, 4) toca en el piano *Music for Piano* 20 de John Cage, 5) trae un cubo de agua, 6) saca fuera la mesa y el violín, 7) sale por el lateral derecho y cruza el frente del escenario haciendo pasar un rollo de papel blanco de izquierda al lateral derecho, 8) regresa por el centro con otro cubo vacío, 9) enciende la lámpara de pie, 10) pasa agua de un cubo a otro, 11) se lleva la lámpara, 12) con A, retira la jaula esquemática, 13) saca a la escena un cubo vacío.

Acciones de C: 1) en el suelo, bajo el piano, manipula en éste, 2) alternativamente sale y se ocupa del montaje sonoro (magnetófonos, tocadiscos) 3) regresa a la anterior tarea, 4) colabora con A en bajar la silla de la galería, 5) sale y pasa con B por el frente del escenario, 6) trasiega el agua de los cubos, 7) envuelve todo el piano en una lona protectora dejándolo cubierto. Duración aproximada: 15''

JUAN HIDALGO: *El recorrido japonés* (1963). la escena sola, y por ella atravesará lentamente un objeto (un zapato), durante varios minutos, deteniéndose de vez en cuando.

RAMÓN BARCE: *Abgrund, Hintergrund* (1964): En la escena hay un biombo que oculta por completo a los tres intérpretes. Estos se reparten

sus trabajos por zonas.

Intérprete A, acciones: 1) hace aparecer una mano por la derecha y luego la retira; este movimiento se repite varias veces, alternando con los otros. 2) hace aparecer alternativamente un pie y lo retira, 3) eleva lentamente un globo por detrás del biombo hasta dejarlo libre, 4) atraviesa con la mano el papel del biombo.

Acciones de B: 1) aparición alternativa de manos y pies, 2) atraviesa con las manos el papel del biombo, 3) hace salir por encima, despacio, un largo trozo de soga.

Acciones de C: 1) hace aparecer alternativamente manos y pies fuera del biombo, 2) atraviesa el papel del biombo con las manos, 3) se pone de pie sobre una silla asomando la cabeza y los hombros por encima del biombo.

Duración aproximada: 5 ''

WALTER MARCHETTI: *Ailanthus* (1964): para cinco intérpretes: A,B,C,D, E. ante cada uno habrá un atril de música. A tocará una flauta muda (obturada), B gesticulará y emitirá algún sonido gutural, C estará inmóvil contemplando una flor, D pasará los dedos por la superficie de un globo hinchado produciendo algunos sonidos, E hará un avión de papel y lo lanzará al aire. Duración aproximada: 10 ''

Observaciones generales.

- 1) La acción mímica será siempre absolutamente muda.
- 2) La duración del concierto será aproximadamente de 60 a 70 minutos en total.
- 3) Se utilizarán fondos musicales en magnetófono y tocadiscos (además del uso del piano y el violín sobre la escena) con música instrumental (piano, instrumentos de viento) y música concreta y electrónica. (Barber, 1978a; 39-40)

A continuación, como recoge también Barber en su imprescindible trabajo de documentación de la actividad zaj, incidiendo en la meticulosidad y la estricta organización e interpretación de estas piezas, citamos la partitura de *Variations III* de John Cage recogida asimismo en su trabajo sobre la historia del grupo musical:

0'1) Estoy sentado. Me levanto.

2) Manipulo el interior de un piano: sonido con triangula en las cuerdas.

3) Voy a la dcha, saco una mesa y la pongo en 2º término dcho.

- 4) " " " , saco un libro y lo pongo sobre la mesa
- 5) " " " " un atril " " " junto a la mesa
- 6) " " " " un violín " " sobre la mesa
- 7) Abro el libro y lo coloco en el atril
- 1'8) Toco el violín (Juan trajo la lata)
- 9) Dejo violín y arco sobre la mesa
- 2'10) Recojo la silla que dejó J., en la sala.
- 11) Me siento en ella, saco un periódico y leo (J., trae una lámpara)
- 3'12) Me levanto y dejo caer el periódico en el suelo
- 13) Me siento al piano y toco (J., toca el violín)
- 4'14) Bajo a la sala, salgo de ella por la derecha y regreso con un cubo por la izquierda
- 15) Subo el cubo a escena y lo coloco con los otros (W., conecta el tocadiscos y enciende las varillas)
- 16) Me llevo el violín por la derecha, y salgo otra vez.
- 17) Me llevo la mesa (atada a la silla) por la derecha
- 18) Entro al fondo (allí está W.)
- 5'19) Tomo el extremo del rollo de papel y cruzo la sala desenrollándolo lentamente. Salgo por la izquierda y sigo desenrollando hasta terminar por traerme todo el papel (2 ´en total)
- 7'20) Permanezco oculto 1´fuera de la sala (7'-8´)
- 8'21) Regreso por la derecha con un cubo y lo coloco con los otros
- 22) Voy a la derecha, y enciendo el magnetófono. Me quedo oculto.
- 9'23) Salgo de la derecha y enciendo los pistones de la lata.
- 24) Me sumo al trasiego de los cubos
- 25) Enciendo la lámpara
- 26) Regreso a los cubos
- 10'27) Me llevo la lámpara encendida por la derecha.
- 28) Salgo y me llevo por la derecha uno a uno cuatro cubos (queda uno)
- 29) Me quedo oculto. Paso a la izquierda.
- 12'30) Oculto, cierro el magnetófono. Hago ruidos horrendos.
- 13'31) Salgo, bajo a la sala y me llevo media jaula por la izquierda (J., la otra media)
- 14'32) Regreso por la derecha con un cubo, lo coloco en escena donde siempre y me marchó por la izquierda.

(Barber, 1978a; 44-46)



Piano Music 2 (1961) Walter Marchetti

Interviene: Juan Hidalgo

Concierto de Teatro Musical

Colegio Mayor Menéndez Pelayo

21 de noviembre de 1964

Fotografía: Aumente

De entre las crónicas e interpretaciones que aparecieron de este concierto (por tratar de consignar lo más objetivamente posible la descripción de obras *zaj* en este apartado, en relación con las fuentes manejadas) cabe destacar la que en primera persona escribió el propio Ramón Barce:

El 21 de noviembre pasado tuvo lugar en Madrid, organizado por Dido y el colegio mayor Menéndez Pelayo de la Universidad, y realizado por el grupo ZAJ, el primer concierto de "teatro musical". Por primera vez en España, el público tuvo ocasión de contemplar una sesión completa de música experimental con acciones y presentación de objetos. En el programa

figuraban las obras siguientes: John Cage, *4,33*; Walter Marchetti, *Piano Music 2*; Ramón Barce: *Estudio de impulsos*; Juan Hidalgo: *A Letter for David Tudor*; John Cage: *Variations IV*, Juan Hidalgo: *El recorrido japonés*; Ramón Barce: *Abgrund, Hintergrund*; Walter Marchetti: *Ailanthus*. Y los intérpretes fueron los compositores últimamente citados: Hidalgo, Barce y Marchetti.

Una sesión de este tipo no es fácil de describir. Habría que señalar antes, siquiera sumariamente, lo que se entiende hoy por "teatro musical". Una larga y variada cadena de incitaciones vitales, estéticas e ideológicas ha conducido a este nuevo género artístico. Las más próximas y externas: el movimiento Neo-dadá y el Zen japonés. Las más oscuras e íntimas: la evolución del sentido formal de la música hacia interpretaciones sucesivas de aleatoriedad y visualidad. De alguna manera, pueden proceder del movimiento Neo-dadá ciertas sugerencias en cuanto a conflictos simbólicos sin resolución conceptual, y del Zen japonés la parquedad y sencillez de elementos y la valoración de objetos en sí mismos. Formalmente, la integración de "acciones" en la música es un proceso de incorporación que trata de evitar ciertas violencias perceptivas, como puede ser la separación ultraracional de dos o más formas recibidas simultáneamente. Por ejemplo, en un concierto habitual se presentan fatalmente al público, además de la obra musical en sí, percepciones de diversas fuentes que, se quiera o no, penetran en la forma sonora trastornándola y obligando a los oyentes a rechazarlas de continuo, por considerarlas "incompatibles". Así, por ejemplo, el aspecto, número, colocación y movimiento de los ejecutantes; la disposición y carácter de la sala; el panorama – próximo y lejano del público; y una multitud de ruidos y sonidos "tangenciales" que la mente fáustica del europeo medio tiene que estar expulsando de su recepción sin descanso. Esta multiplicidad de formas percibidas afecta por igual al público y a los intérpretes. Estos reciben estímulos sonoros y visuales desde ángulos topográficos y situaciones psicológicas diversas. Y especialmente desde el público, que es para ellos – al mismo tiempo- una masa inerte y respetuosa y un mar turbulento que puede perjudicar la ejecución. El moderno "teatro musical" ha roto el muro entre escenario y sala, entre intérpretes y público, hasta unos límites que Fedor Stepun, tan devoto de la cooperación del público, no habría podido imaginar. Para el público, estas sesiones no son ya un mero "espectáculo" que se contempla con sumisión y pasividad. Y, viceversa, para los intérpretes el público no es ya esa multitud oscura y agazapada a la que se trata de conquistar desde- y sólo desde- la escena.

Se ha producido una auténtica interacción en la que toda manifestación – de una u otra parte- ha de ser considerada no como perturbadora, sino como una cooperación. También los viejos trucos normativos de la "picardía escénica" (lo que en España se llama "Carpintería teatral", y que consiste en limar todas las aristas verdaderamente originales con un "oficio" igualador y halagador a bajo nivel) quedan aquí abolidos. Y, por descontado, ha desaparecido toda "narratividad" que busque la emoción por el desenlace.

Las obras estrenadas en esta sesión poseían caracteres muy variados y contrastes. La música (sonidos o ruidos), considerada como una acción más, desaparecía y reaparecía sin ocupar nunca una posición privilegiada. Diversas trayectorias de los intérpretes, cruzando el escenario y la sale en todas direcciones, sugerían a los espectadores la existencia de un espacio integral en el que ellos mismos estaba incluidos y donde se desarrollaban las obras. Un aspecto importante del concierto era la "presentación" de objetos. Los intérpretes no sólo aportaban, situaban y trasladaban objetos de muy diversas clases, sino que en algunos casos, éstos ocupaban el primer plano en ausencia absoluta de los ejecutantes (por ejemplo, en el *Recorrido Japonés* de Juan Hidalgo y en algunos momentos de *Variations IV* de Cage). Tales objetos aparecen despojados de su funcionalidad habitual – de la misma manera que las acciones y recorridos-, con el fin de evitar esa colisión entre formas válidas (la obra en sí) y formas tangenciales (los ruidos, aspectos o acciones que, inevitables por su funcionalidad, perturban la obra). Tanto objetos como acciones (sonidos y ruidos incluidos) son así percibidos por el espectador como manifestaciones puras, válidas por sí mismas e integradas totalmente en un contexto orgánico.

El público que abarrotaba la sala cooperó discreta e inteligentemente, suministrando la *aleatoriedad* requerida. Desde el primer momento, y pese a la novedad de lo que presenciaban, se sintió inmerso e implicado en la acción. Los compositores- intérpretes realizaron un trabajo duro y complejo – pese a su aparente simplicidad-, resultado de seis meses de intensa preparación, y se vieron recompensados por el interés apasionado de los espectadores, que comprendieron inmediatamente que se encontraban ante el más inquietante límite de la vanguardia musical. (Barce, 1965a; 19)

O la que el futuro miembro de zaij, Tomás Marco, escribiría para *S.P.*, de la que citamos sólo un fragmento referido específicamente a esta actuación:

Con la sesión del 21 de noviembre, se celebraba en Madrid la primera experiencia de música de acción, sin que se pueda olvidar el esbozo que de ella ofreciera hace cuatro años en gran pianista norteamericano David Tudor. Por música de acción, se entiende un espectáculo que trasciende los límites del puro concierto para crear un nuevo teatro musical que no está basado en la lógica racionalista occidental sino en el valor del acto en sí, en el poder expresivo de las acciones musicales. Juan Hidalgo lo resume en estas palabras: "Basadas en el amor a las alusiones, en las vulgares acciones cotidianas y en el énfasis en los modos de hacer no lógicos, el propósito de nuestras obras estriba en la atmósfera creada y en sus objetos exhibidos". Sobre estas bases, el excesivamente numeroso público asistente a la representación se maravilló con un insólito espectáculo musical por el que desfilaron desde una sandalia volante hasta un piano amorosamente arrojado por una manta o un pianista cuyo concierto consiste en peinarse sentado al teclado. Con ello, el público se dividió en un escaso número que sabía de lo que se trataba, un buen número de personas indignadas, otro buen número que no sabía a qué carta quedarse y una gran mayoría de gente que se lo estaba pasando francamente bien. Lo innegable es que, desde un punto de vista del puro espectáculo, aquel resultaba realmente interesante y enormemente sugerente. En realidad como dice el norteamericano John Cage, fundador de este tipo de experiencias, no es imprescindible que esto sea música, ni siquiera arte. Por lo menos juzgado a la luz de la lógica racionalista occidental, ya que esta escuela está teñida de filosofía oriental, muy en especial de budismo Zen.

[...] Naturalmente, tampoco pueden despreciarse las conexiones que pueda tener con las experiencias descritas, pero se trata de analogías impuestas por una simultánea marcha de algunos sectores del arte por rumbos experimentales, en los que el tradicional racionalismo de Occidente poco tiene que hacer y que, por más paradójico que pueda parecer, representan más una intensa toma de contacto con la naturaleza, tan abandonada desde hace tiempo. No se trata tampoco de la tendencia exclusiva de la llamada vanguardia musical, ya que esta música se aleja tanto de la serial como la pintura de Ives Klein del informalismo y la obra de Brossa de la de Ionesco o Beckett. La música de acción permite una gran libertad a los intérpretes y admite (y necesita) la colaboración de un público

que debería comportarse con espontaneidad. Esta espontaneidad faltó al público del concierto demasiado cohibido o desconcertado. Sin embargo, la actuación del público está integrada en las obras y muchas de las acciones de éstas no son sino impulsos que le obligan a producirse de alguna manera, muchas veces de una muy determinada, como pudo observarse en "A Letter for David Tudor". (Marco, 1964; 65-66)

3.2.2. Los "Etcéteras" de Juan Hidalgo

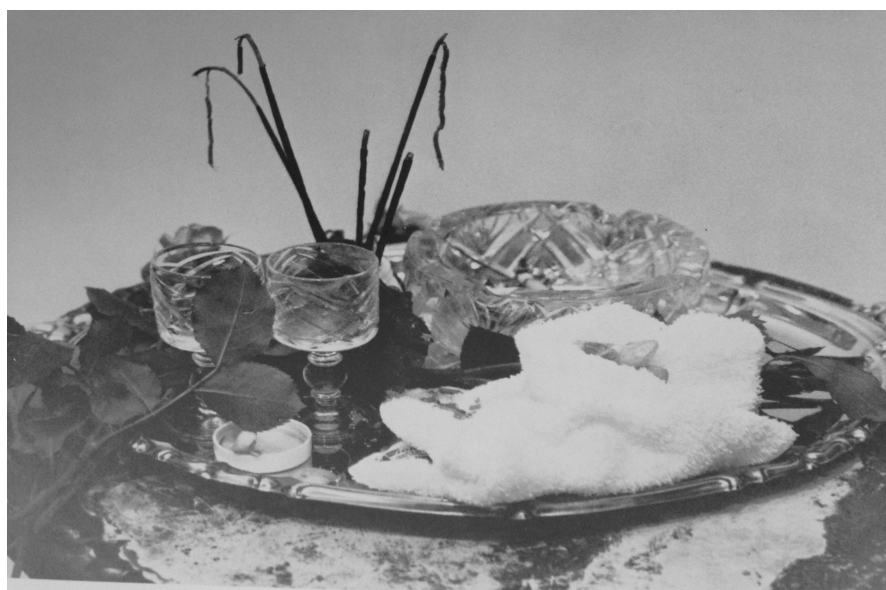
El año siguiente, 1965, supone la inauguración de una serie de colaboraciones artísticas de zaj con otros creadores españoles con los que les unen lazos de amistad. En sus talleres o exposiciones, será donde puedan verse algunos conciertos zaj, insertados así en los circuitos tradicionales de promoción y difusión artística, como el que comparte Walter Marchetti con Manolo Millares el 3 de marzo de ese año en la Galería Divulgação de Lisboa.

Nuevamente junto a Millares y a Alberto Greco, con el que comparten papel como pioneros del arte de acción en la historia del arte de nuestro país, se dan cita en una exposición colectiva en mayo de 1965 en la madrileña Galería Edurne. En ella, zaj crea dos "ambientes": *HMC2 1965* de Walter Marchetti, y la pieza ... *Y después, en bandeja*, de Juan Hidalgo, con el que inaugura su fórmula del "etcétera": género de creación exclusivo de zaj, aunque con puntos de contacto con fórmulas internacionales (como el "event" de Brecht), que Edmund Haines (1967; 80), siguiendo la propia definición de Hidalgo del mismo como "una acción musical de corta duración y contenido único, que presenta al público un enigma o dilema", pondrá en relación con los "happening" fluxus, Hidalgo ampliará la definición con mayor precisión, incluso biográfica, de la siguiente manera: "Usé este término por primera vez en Madrid, el 18 de mayo de 1965 y en general lo defino DOCUMENTO PÚBLICO como dirían los chinos (*gong an*) o los japoneses (*koo an*)" (Hidalgo, 1987, s/n), entrando de lleno en la identificación de estas piezas breves con el camino del *satori* que propone el pensamiento zen. Un camino – este sí absolutamente original en la forma en que lo desarrolló Hidalgo, aunque no ha sido infrecuente punto de enlace con otras prácticas experimentales de nuestro país (Gómez de Liaño, 2009; 81) – que recorre en sus vericuetos cualquiera de las tareas que realizamos cotidianamente (desde mear hasta "morir: el etcétera que nunca falla" como vía de iluminación), y muy especial – o llamativamente- aquellos que se refieren de manera explícita, irónica o ambigua, a las tareas de tipo sexual.

¿Cómo se produce esa iluminación (*satori*)? Con la máxima economía: recordemos que Zeami, al que se atribuye la creación del teatro No- y John Cage ha calificado a Zaj de "más No que el No"- dijo que "un maestro del arte no moverá el corazón de su público sino prescindiendo de la danza,

del canto, de los gestos y de las palabras mismas”: entonces- prosigue- la emoción brotará de la quietud”. Ese enriquecimiento por sustracción acarrea una pobreza radical; pobreza, empero, tan esencial a la poética de Zaj como el lúdico carácter que anima sus realizaciones. Para decirlo con Ad Reinhardt: "menos es más" (Coria, 1976; 90)

Es por esos derroteros, precisamente, por donde parece discurrir este "etcétera" de 1965 que, como muchos otros, no sólo tendrá forma "textual" en tanto que partitura escrita de una posible acción, sino que acabará incluso convertido en un "ambiente" o "instalación": una acción objetual que se resiste a las normas de producción y conservación de los objetos artísticos tradicionales tanto o más que las propias acciones cercanas a lo performático del "teatro musical" de Zaj.



Juan Hidalgo,...Y después en bandeja, 1965

Ambiente zaj

3.2.3. El Primer Festival Zaj: la aparición del arte postal en España y el "concierto-party"

Especial relevancia tendrá el *Concierto Zaj por las Calles y Plazas de Madrid*, del 21 de mayo de 1965, donde la "apertura" del evento llega a tal punto que las piezas a interpretar no se cerraron hasta media hora antes del momento de su ejecución por los distintos puntos señalados en el recorrido del "concierto": Plaza de las Salesas, Plaza de España, Calle de Alcalá, Glorieta de Bilbao y Calle Bravo Murillo, Bar Canalejas, Plaza del Marqués de Comillas (antes de la Paja), trayectos entre Pez y Cruz y Plaza de Castilla (Hidalgo, 1969; 431). En este concierto-acción, iluminadoramente, no sólo se incluía como posible asistente a cualquiera que se cruzase con el grupo de músicos por las calles de Madrid, sino aquellos que se encontraran – cómo no- entre la

parroquia del bar Canalejas, único "recinto" cerrado en el que interpretaron sus obras los miembros de zaj en esta ocasión, y para la que contaron con la colaboración de los dos nuevos – y ficticios- intérpretes anteriormente mencionados.

A finales de este mismo año de 1965, zaj celebra su *Primer Festival Zaj* con cinco conciertos en Madrid. El primero de ellos, repetía sede en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, en la Ciudad Universitaria, el día 27 de noviembre. El segundo, inaugurando una modalidad de "música abierta" que años más tarde Fluxus calificaría como "mail art" (Hendricks, 1988; 329–333), estuvo compuesto por una serie de partituras de acciones que zaj envió por correo a distintos destinatarios para ser interpretadas *cuando* éstos quisieran (hacemos hincapié en el componente temporal, pues en el "cómo" debían ser interpretadas ya sabemos que siempre fueron bastante precisos), abriendo la obra no sólo a las múltiples posibilidades de composición y ejecución que ya conocemos, sino llevando más allá (a las coordenadas, precisamente, de "tiempo" y "espacio" que tanto han interesado a Hidalgo en su trabajo) las capacidades de duración, e incluso de simultaneidad temporal pese a la dispersión geográfica de las mismas. En palabras del mejor cronista de estos años de la actividad zaj: Tomás Marco:

Siempre a título de ensayo, de experimento para futuras adaptaciones, el "concierto postal" tiene la particularidad de no celebrarse en una fecha determinada. Los empleados de Correos comportan una parte principalísima: llevar el concierto impreso a los domicilios de los espectadores- intérpretes. No exige más preparación intelectual o musical que saber leer, escribir y darse cuenta del contenido de las obras. Esta idea de enviar el material interpretativo por correo es original, pero su fondo histórico se puede buscar en la "Gebranchmusik" (música utilitaria) de principios de siglo, que practican autores como Hindemith o Richard Strauss (Marco, 1966b; 46-47).

La Escuela Técnica Superior de Telecomunicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, será ahora la sede elegida por zaj para el tercer acto de su Festival: un concierto de Max Neuhaus y Juan Hidalgo realizado el 27 de noviembre, y del que contamos con uno de los testimonios gráficos más interesantes de cuantos se han podido encontrar hasta la fecha sobre las obras del grupo: el NO-DO que recoge la realización de este concierto.

Del mismo modo que este noticiario de carácter gubernamental, nuevas fuentes a las que acudir para nuestro estudio se abren con el tercer acto de este Festival, celebrado en esta ocasión a modo de *Concierto-Party* en el taller- jardín del escultor Martín Chirino el 11 de diciembre, cuya crónica de primera mano vuelve a aportar Marco en el citado artículo:

La evidente hostilidad con que ha recibido la hasta ahora vanguardia musical y pictórica la aparición del ZAJ, no ha impedido que algunos artistas les presten colaboración. Así, el caso del recientemente fallecido Alberto Greco, y el del escultor Martín Chirino, en cuyo taller de San Sebastián de los Reyes dio ZAJ un espectáculo de música de acción, dentro de su Festival. Para un público especialmente invitado, debido a las reducidas dimensiones del local, y bajo la denominación de "concierto-party", se presentaron trabajos de distinta índole. En "Yishi", palabra china que significa ceremonia, José Cortés ha compuesto una obra sencilla y sugerente, en la que el edificio queda al final totalmente atado con una cuerda de manera ritual. Walter Marchetti, en "La caccia", presenta un cuarteto para una enorme cantidad de reclamos de caza, cuya realización en local cerrado (tiene prevista una versión a campo abierto, experimentada en los alrededores de Almorox) fue ejecutada en el taller de Chirino por el autor, al que auxiliaron hidalgo, Marco y Cortés. "Hat'amot" (en hebreo, disonancia) también necesita un ritual complicado: uno de los principales papeles lo juega un enorme baúl, en cuyo interior acaba encerrado el autor, Manuel Cortés. "Ceteidas", de Tomás Marco, superó en complicación a las demás obras del "concierto-party", con la intervención de los cinco miembros del grupo, que actuaban simultáneamente en cinco sitios de la casa, con recorridos intermedios. De esta manera, el público tenía que decidir en cada momento lo que deseaba presenciar, pues la mayoría de las acciones de la obra provocan actuaciones del público y participación activa. Como final del espectáculo se ejecutaron dos obras de Wolf Vostell. La primera, "Skelett", comporta un cambio de ambiente: la segunda, "manifiesto itzehoe 1965", es un escrito artístico impreso en una servilleta de papel que los espectadores, puestos en fila, deben leer, realizar con él un "décollage" (improvisación), lavarse las manos y secárselas. Tras esta realización, el "concierto" dejó paso al "party", mientras se llevaba a cabo Juan Hidalgo ejecutó "Un duro para Lolita", perteneciente al "etcétera", que es uno de los géneros típicos del ZAJ, pudiendo definirse como un "happening" (acciones usuales, pero sin lógica, para constituir un todo abstracto exento de simbolismo). La diferencia del "etcétera" es que su duración es bastante más reducida que la del "happening" y su contenido, único y unitario (*Ibid*) .



Juan Hidalgo, *Festival zaj 1. Concierto-Party*
Taller-jardín del escultor Martín Chirino
San Sebastián de los Reyes, Madrid, 11 de diciembre de 1965
Fotografía: Alberto Schommer

Esta "participación activa" del público en el concierto zaj, parece ser que en esta ocasión, y como será frecuente más tarde, contó con la colaboración de espectadores que entraron voluntariamente a formar parte de la obra, tal y como narra elocuentemente la biografía de uno de los mismos: Eduardo Haro Ibars, al que más tarde, cuando se encargue de la crónica de una acción zaj de finales de los setenta (1976; 79), le parecerá sin embargo que la vanguardia se ha vuelto "aburrida" con la repetición de las acciones zaj de estos momentos :

Un día primaveral ambos compinches [Eduardo Haro Ibars y Mariano Antolín Rato] fueron con un amigo en coche al estudio que el escultor canario Martín Chirino tiene en la localidad madrileña de San Sebastián de

los Reyes. A través del músico Tomás Marco fueron invitados a la presentación de una acción espectáculo del grupo Zaj, lo más vanguardista del momento. El fotógrafo Juan Hidalgo y el pianista italiano Walter Marchetti forman el núcleo principal del escandaloso clan, seguidor de John Cage. Los poetas experimentales sacaron un rollo de papel higiénico y envolvieron a unas señoras adornadas de bolsito y circunspección que presenciaba de pie el acontecimiento. Allí está María Pilar Quiñones, esposa del filósofo José Luis López Aranguren, también entre el auditorio. Además del catedrático hay algún otro ilustre más, hasta una veintena de espectadores. Mientras sigue la función Mariano y Eduardo se dedican a recorrer el galpón lleno de artilugios de hierro forjado, que se elevan hacia arriba a modo de espirales. Son las esculturas de formas sugerentes y abstractas de Chirino, artista de taller y fragua. Una vez fisgoneado el almacén se incorporan a la representación. Entonces un miembro del grupo se tira al suelo y comienza a arrastrarse por el piso; deseosos de participar en la transgresión, Mariano y Eduardo maquinalmente improvisan un acto Dadá y ambos sacan su verga con la expresa intención de orinar sobre el cuerpo del artista reptante. Los presentes lo impiden y tras el consiguiente revuelo los ponen en la calle (Benito Fernández, 2005; 89)

Aunque nunca sabremos si el evento fue en realidad tan radical – lo tardío de esta versión así parece atestiguarlo- y quizá no sea sino parte del “envoltorio” de malditismo precoz del biografiado, de lo que no hay duda es de que esa “participación” no siempre buscada del público, aunque casi imposible de impedir por la propia configuración de los conciertos y acciones zaj, (sin alcanzar aún los niveles de “escándalo público” que lograrán al año siguiente, y que mantendrán hasta esos mismos finales de los setenta), era sin duda una consecuencia acaso “lógica” con que recibir las “experiencias” zaj, mostrando con ello, una vez más, el nivel de incompreensión que generaban en el público asistente a las mismas.

3.2.4 El viaje a Almorox

Dentro de las actividades que zaj desarrolló como parte de su primer Festival, una de las que mayor trascendencia tendrá, tanto en su momento como posteriormente, acaso por su singularidad, fue el “viaje musical a Almorox”. Éste, yendo un paso más allá de la voluntad de integración del público en los conciertos zaj, tendrá lugar, tal y como nos relata el programa del Festival, el día:

diciembre 15

estación ferroviaria de goya – saavedra fajardo, 17

VIAJE A ALMOROX (un viaje musical)

hora de salida de madrid: 9h

hora de regreso a madrid: 20 h 45 ´

cada participante podrá ejecutar todas las obras propias o extrañas que desee durante las 11 horas y 45 minutos de este viaje musical

intérpretes: el personal ferroviario de las estaciones de la línea madrid-almorox y de los trenes de ida y vuelta, todos los participantes a este viaje y los viajeros que los acompañen, todos los habitantes de almorox, y en general toda persona, animal, planta, mineral, objeto o cosa que de algún modo se relacione con los antedichos

nota: cada cual correrá con sus gastos de viaje y de "avituallamiento" personal

La "apertura" de la obra, en esta ocasión, incluye la mezcla y confusión entre el público y, sobre todo, entre los "objetos" y los "intérpretes", en tanto que éstos pueden ser tanto los "ejecutantes" como los "ejecutados" - directamente -, de las piezas que puedan encontrarse en su deambular musical. Éstos objetos— que siempre han sido centro de los afectos de zaj, como admitían desde su presentación- se convierten así en un elemento fundamental, y completamente desjerarquizado y desjerarquizador de las acciones zaj. Da igual que se trate de un violín o de una calabaza (como plantea Walter Marchetti en *Arpócrata* 3); autor y obra se funden y confunden hasta el punto de que los propios artistas se convierten en el material de la obra (no con el carácter performativo que tendrá esta confusión en la década de los ochenta, mediado necesariamente por el papel que la performance tendrá en la anterior), sino que aquí, muy al hilo de los tiempos, lo que se produce es la desaparición del "autor" como tal: como figura de autoridad, puesto que la obra "se crea" (no "es creada" por nadie) en el propio transcurrir del tiempo y el espacio de la propia acción.

Bien es cierto, hablando de la aproximación zaj a los objetos, que éstos, en ocasiones (como cuando Hidalgo pasea la sandalia en *El recorrido japonés*), pueden hacer gala del "amor a las alusiones" de la poética zaj. Pero la aleatoriedad de género, localización y utilidad de los mismos en obras como la presente, hace que, definitivamente, cualquiera o cualquier cosa pueda convertirse en intérprete e incluso "autor" (según lo que zaj pueda entender por tal) de una obra musical como esta; de uno de esos conciertos que en zaj, como en Cage, se encuentran en cualquier parte y en cualquier momento en el mundo.



Walter Marchetti y Juan Hidalgo durante la interpretación de la acción "Paquetes", de Juan Hidalgo,
durante el concierto *Viaje a Almorox*
Madrid-Almorox, 15 de diciembre de 1965

Nuevamente es Tomás Marco quien ofrece una versión en primera persona de lo que supuso este divertidísimo "viaje musical" de zaji:

El domingo, 15 de diciembre, a las nueve de la mañana, la semiolvidada estación de Goya, en Madrid, hospedaba a un grupo de frioleros madrugadores. En el momento en que el tren partía, rumbo al pueblecito de Almorox, acababa de dar comienzo el primer concierto sobre vías que se celebraba en el mundo. Tal como afirmaba el programa – que más bien era un folleto explicativo- no hubo intérpretes anunciados previamente. En las obras intervinieron todos los expedicionarios, los tranquilos y soñolientos viajeros ajenos al grupo, que aprovecharon para desperezarse, y los habitantes del pueblo de destino. Más exactamente, cuanto estaba en el horizonte participó en el concierto. ¿Espectadores? No los hubo, porque no puede haberlos, literalmente hablando (aunque de hecho tuvieron a toda la población de Almorox), en el tipo de música que se practicó. Y el

programa no podía incluir relación de piezas porque no se podía saber. "Según se aprovechara el tiempo, según el humor de cada cual para iniciar una partitura, y según el número de intérpretes", dijo a SP uno de los expedicionarios. El programa fue redactado después. Cuando, por la noche, el chirriar de los frenos dio a entender que se detenía el tren de vuelta en la misma estación de Goya, muy pocos sabían que en esos momentos terminaba el "Festival ZAJ-1", comenzado a finales de noviembre. Además, quien sólo supiera eso, que se había acabado algo que llevaba el título de "Festival ZAJ-1", sin mayores explicaciones, también quedarían a dos velas. En verdad, a pesar de lo que había dicho el aficionado, el viaje, por sí sólo, no descifró la incógnita, el trasfondo de aquella cartulina gris que tuvieron entre sus manos los dos estudiantes. "Para comprender lo que ha sido este Festival, y aún lo que es el propio grupo ZAJ, hay que remontarse bastante atrás, buscando el cabo de la madeja", refirió a SP un componente del grupo. "De todas formas, el hilo se pierde en las corrientes artísticas que han surgido en los últimos años en todo el mundo. Las buenas gentes de Almorox, como en otros sitios donde hemos actuado, han colaborado con nosotros, han participado en una manifestación artístico-cultural, y de propina, lo han pasado "bomba". Pero no han comprendido ni jota de lo que hemos ido a hacer allí (Marco, 1966b; 43-44).

Como indica otro de los tantas veces mencionados cartones con los que ZAJ daba pelos y señales de su actividad de forma retroactiva, detallando lo ocurrido en sus acciones durante estos primeros años, las obras que pudieron "escucharse" en este particular concierto fueron:

música en el aire de josefa codorniú

la hora de josefa codorniú

opus 38 de walter marchetti

paquetes de juan hidalgo

musik für vostell de tomás marco

mandala (5 versiones) de walter marchetti

skelett (2 versiones) de wolf vostell

quartetto nº 2 (la caccia) (versión al aire libre) de walter marchetti

4'33'' (nº 2) de john cage

desintegración morfológica del lolito de fuencarral de manuel cortés

zyklus für wassereimer de tomas schmidt

el recorrido japonés de juan hidalgo

yishi de josé cortés

variations II de john cage
vegetable piece (versión para cuarteto) de manuel cortés
for money de manuel cortés
lamb music (anónimo siglo XX)
serenata a la luz de las estrellas de dick higgins
ailanthus de walter marchetti
música para una pluma estilográfica de josé cortés
ubeboet de josé cortés
to henry flynt (5 versiones) de la monte young
música para aprender de memoria (4 versiones) de juan hidalgo
y
variaciones 1965 de water marchetti

obras realizadas el 15 de diciembre de 1965 durante las 11 horas y 45 minutos del
VIAJE A ALMOROX

De idéntico modo, y como venía siendo frecuente, la nómina de compositores incluía tanto a miembros del grupo zaj participantes en la acción como "invitados" tanto pertenecientes a la órbita Fluxus, como Vostell o La Monte Young, como a Josefa Codorniú, madre de Juan Hidalgo y eventual miembro de zaj en esta ocasión. Asimismo, entre las piezas interpretadas se encuentra el inevitable homenaje a John Cage con sus *Varitions II*.

Las dos obras presentadas por Hidalgo en este festival, centrándonos en nuestro particular caso de estudio, son paradigmáticas respecto a lo que venimos denominando (y tendremos que profundizar conceptualmente) como la "indeterminación": uno de los componentes fundamentales de sus obras. Si *El recorrido japonés*, como veremos, es clave en la apertura de la obra a la inconclusión absoluta, *Paquetes*, el etcétera presentado ahora, vuelve a ser una inmejorable muestra de las posibilidades que la categoría puede llegar a tener en las manos de Hidalgo y zaj:

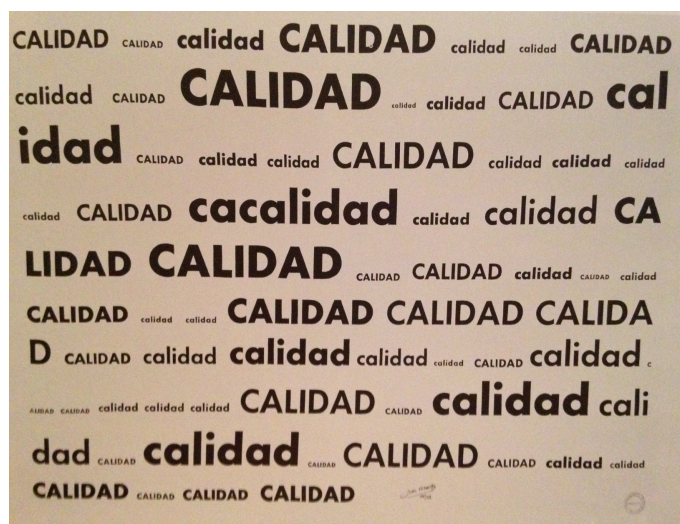
confeccionar tantos paquetes como se desee con cajas de cartón vacías
de cualquier tamaño y objetos esféricos (uno sólo en cada caja) de
diversos materiales y de escaso o gran valor.
Envolver las cajas con su objeto esférico interior en papeles de colores
dibujándolos sobre una sola cara un triángulo antes de atarlas.
Atar entre sí todos los paquetes y llevarlos encima por calles y plazas.
Cuando se desee dar un paquete, se da.

Juan Hidalgo, noviembre de 1965

Nuevamente nos encontramos en ella con una pieza que juega con la recepción de la acción por parte tanto de quien entrega como de quien recibe el "paquete", de incierto contenido y valor (pues la generosidad de zaj puede llegar a no tener límites), convirtiéndose ambos en creadores e intérpretes de una pieza que se abre a múltiples posibilidades y significados. ¿Lo que se entrega, a fin de cuentas, es un conjunto de figuras geométricas? ¿Son éstas las que dotan de valor compositivo a la pieza? ¿Son acaso las calidades de los materiales las que le proporcionan su valor? O ¿es posible que éste se encuentre, incluso, más allá del contenido o el continente, de la sintaxis o la semántica de los mismos – en su misma ausencia, incluso-?.

3.2.5. "Ca(ca)lidad" y otros etcéteras. Segundo festival zaj

Este mismo sentido de apertura y posibilidad de interpretación de la obra, revestido siempre de un doble sentido e ironía que Juan Hidalgo ha descubierto como uno de los elementos potenciales de su obra, se encuentra también en el cartón con que inaugura el año de 1966 a modo de felicitación zaj: *Calidad*, en el que entre las sesenta y cinco repeticiones de la palabra "calidad" que se encuentran en el cartón, utilizado distintas tipografías, se "esconde" la transformación de la palabra en "cacalidad": referencia escatológica que lejos de ser casual resulta, antes bien, toda una declaración de principios. Como dirá nuevamente Tomás Marco por esas mismas fechas, la palabra "Calidad" no puede sino hacer referencia al "mito burgués de la *seriedad*" (Marco, 1968; 12). Pero para Juan Hidalgo, cuya intención con esta obra es crear una especie de poema visual/experimental "utilizando palabras de cada día" (Hidalgo, 1969; 431), la inclusión del neologismo "*cacalidad*" sólo puede conducir a la desjerarquización del término al que hace referencia de manera irónica.



Juan Hidalgo, *Calidad*
 Cartón, 27 x 20,2 cm
 Madrid, 1966

Si el arte, tal y como es entendido por las instituciones, academias, crítica, museos y demás representantes de la autoridad artística, debe responder a la etiqueta "calidad", el arte de zaj lo hará a su reverso cotidiano: la "cacalidad", transformando la definición de arte en "la roña de un pie que no se ha lavado jamás" o "las heces fecales de los muertos", como años más tarde escribirá el propio Hidalgo (1995b; 217). Algo que dejará claro, a su vez, el cartel con que zaj invitará en 1976 a su exposición en la Galería Vegueta, de Las Palmas de Gran Canaria, donde podrá leerse, de manera iluminadora, y explicando así también, casi, de manera retroactiva este "etcétera" de una década atrás que: *"Superar la música es liquidar el estado de cosas existentes; Calidad es una etiqueta represiva; ZAJ es omnidireccional; La música, ¿ese tenue olor de carroña que extasía!; Sí, hoy podemos hacer casi todo, menos aquello que realmente tendríamos que hacer"*

Forma o contenido de las obras se convierten en armas para la particular revolución de zaj, cargadas con la metralla de la "indeterminación" en acciones que parecen subvertir o enfrentar los valores y convenciones culturales de la España del momento. Es en este sentido como debería entenderse el etcétera que el 27 de enero de 1966 presenta Hidalgo en la Sala Amadís de Madrid: *Uva y espíritu*. Éste, según la descripción del autor, enfatizando la tantas veces mencionada afición de Hidalgo y zaj por promover la "generosidad de la propina" o el compañerismo dadivoso y tabernario de sus acciones (que ese mismo año encontrará un nuevo ejemplo en *Pan*, donde se pide "dar a cada cual un pan pequeño"), propone que la realización de este etcétera siga el siguiente patrón:

*entre gentes, un hombre mostrará un cartel que lleve escrito en letras
grandes: UVA Y ESPÍRITU
un segundo hombre llevará un gran recipiente con uvas en aguardiente
un tercer hombre ofrecerá palillos para pinchar las uvas*

madrid, 27 enero 1966

Como en años recientes propone Xosé Buxan en su lectura de estas obras de Hidalgo, conectándolas con posibles lecturas *queer*, con esta obra, el canario "está, de esa forma, promoviendo una buena melopea de espiritualidad entre los participantes y también un abandonarse a los báquicos placeres, todo ello sin miedos ni convenciones" (Buxan, X, 2006). La mencionada pieza realizada meses después: *Pan*, suma capas a esta interpretación, como una de las obras fundamentales presentadas por zaj en el concierto del Paraninfo de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense del 26 de marzo de 1966. Esta pieza, como ya preludiaba *Uva y Espíritu*, incluye una participación mucho más activa del público en la propuesta musical de zaj, tal y como destaca Edmund Haines en su mencionada crónica del concierto. Esta mayor

participación de los asistentes (de algún modo, controlada, a la manera del "happening") hará que las actividades zaij empiecen a ser sospechosas de alterar el orden público, como el final de la crónica de Haines deja intuir claramente:

El concierto en el auditorium de la Escuela de Derecho empezó con una pieza tradicional de Juan Hidalgo, tradicional en el sentido de que existe alguna clase de partitura musical. Hidalgo tocó en el teclado algunas notas aisladas, con frecuencia separadas por grandes silencios, mientras Marchetti ponía en marcha un instrumento musical que producía un sonido eléctrico muy próximo a lo que se suele llamar "ruido blanco" - imagínese usted el de la aspiradora de su vecino y ahí lo tiene-, y mientras tanto los otros miembros del grupo Zaj tocaban y golpeaban las cuerdas del interior del piano con pequeños martillos. Este quinteto era *Armandía 2*, una composición de pieza de veinte minutos de duración. Me pareció que aquello se trataba de algo que ya conocía de alguna experiencia anterior, porque, supongo, había leído acerca de un evento Dadá de los años veinte en los que se describían cuatro textos críticos siendo leídos al mismo tiempo en voz alta con un fonógrafo a todo volumen de fondo. La *Música para una pluma estilográfica* de José Cortés era un nuevo quinteto, interpretado por el ritmo de los golpes sobre un piano de cola con las distintas áreas "sonoras" de las plumas – las puntas, laterales, y finales, con o sin sus caperuzas. *Pan*, de Hidalgo, no se trataba de un poema sinfónico alrededor de la figura mitológica. Pan es la palabra española para referirse al alimento ["bread", en el original] hecho de harina de trigo que, recién horneado en crujientes panecillos se repartió entre la audiencia como final de la composición. Esto, por supuesto, requería de su participación, que continuó siendo activa y ruidosa durante la siguiente composición, *Música para Piano Nº 5* de Walter Marchetti. La parte visual de esta pieza consistía en tirar de piedras atadas a largos cordeles a través de la tapa cerrada del piano de cola, y cuando parecía claro que alguna de ellas acabaría deteniéndose sobre alguna de las bisagras metálicas, las apuestas sobre el ganador comenzaron a sucederse entre la multitud. *Concierto del ángel*, de Tomás Marco, involucró a la audiencia haciéndolos tocar estridentes pitos de metal y de juguete hechos de plástico. Llegado a este punto los espectadores estaban comiendo, haciendo sonar los silbatos, haciendo apuestas, andando por las gradas y las plateas y en el escenario. La última de las composiciones no pudo ser presentada por el tumulto y el temor de los organizadores a que el piano pudiese resultar dañado, aunque la multitud, tal y como reportó un crítico

perspicaz, en ningún momento resultó amenazadora o peligrosa.(Haines, 1967; 76)



Juan Hidalgo, *Pan* (1966)

Interviene: Juan Hidalgo

Salón de grados de la Facultad de Derecho

Madrid, 26 de marzo de 1966

Esta especie de "evolución" en la poética zaj hacia la mayor participación del público (así como el consiguiente incremento de la desconfianza hacia sus actividades por parte de las "autoridades competentes") parece ser uno de los síntomas de la radicalización de ciertas propuestas por parte del grupo, que se irán haciendo más evidentes en todas las manifestaciones creativas a lo largo de este tercer año de su trayectoria. A este proceso no escapa el Segundo Festival zaj en el que, frente a la indeterminación del primero (en cuyo concierto por calles y plazas, como veíamos, el programa no se decidía hasta media hora antes de iniciado el concierto), ahora plantean un programa bien delimitado en distintos días (del 21 al 29 de mayo), en el que cada uno está ocupado por el programa diseñado por los distintos compositores zaj. De este modo, el que más podría interesarnos, dada la especificidad de este trabajo, es el que Juan Hidalgo diseña para el sábado día 21 de mayo, en el que nos invita:

a las 10 de la mañana, a presenciar en las orillas del palacio de cristal del retiro una versión del "Cuarteto nº 2" (La caccia) de walter marchetti, realizada por manuel cortés, juan hidalgo, walter marchetti y tomas marco (duración aproximada 4 horas).

A las 4 de la tarde a beberse dos vasos de agua y comprobar como después de cierto tiempo parte de agua se ha convertido en orina, pensar luego en:

-¿por qué un para qué?

-¿para qué un por qué?

Y concluir a las 10 de la noche en que es

MORIR

el etcétera que nunca falla

*¿no es estupendo que todo/s tenga/mos intención de morir algún día,
incluso zai?*

*Interpretando así usted mismo a partir de las 16 horas, AQUORIN, ¿POR
QUÉ UN PARA QUÉ? Y MORIR de MUSICA PARA TODO/S de JUAN
HIDALGO*

Este programa, que literalmente propone en esta ocasión una *Música para todos*, exagera así la propuesta hidalguiana de la total y absoluta apertura de la obra: esta no se encuentra restringida a un lugar en que sea realizada y al que el público deba acceder siguiendo el procedimiento rutinario; no se reparte entre asistentes y ejecutantes y, por no tener, no tiene una duración siquiera predeterminada, sino que se encuentra abierta incluso a la posibilidad de repetición, como ya sucedía en el "concierto postal" del primer Festival Zaj. De manera mucho más significativa, se vuelven mucho más claras las cuestiones puramente fisiológicas; con la "caca(lidad)", que en esta ocasión vuelve la vista hacia el no menos "abyecto" culturalmente acto de orinar, que Hidalgo transmuta con su *Aguorín* en una composición musical de nuevo limitada por lo espacial-temporal y los instrumentos a ser utilizados.

A este "etcétera", así, es preciso sumarle dos realizados en el mes inmediatamente anterior a este concierto zai, y mucho más claros y "provocativos" en su decantación por las funciones corporales desplazadas, incluso, al campo de lo sexual, como muestra de la clara orientación en este sentido que empiezan a tomar las acciones de Hidalgo, y en las que no dejará de profundizar hasta nuestros días, siendo parte fundamental de toda su carrera:

MÚSICA INTESTINAL

los intestinos nos suelen dar buenos conciertos

madrid, febrero 1966

y

MÚSICA GENITAL

haciendo el coito, óigalo todo

madrid, febrero 1966

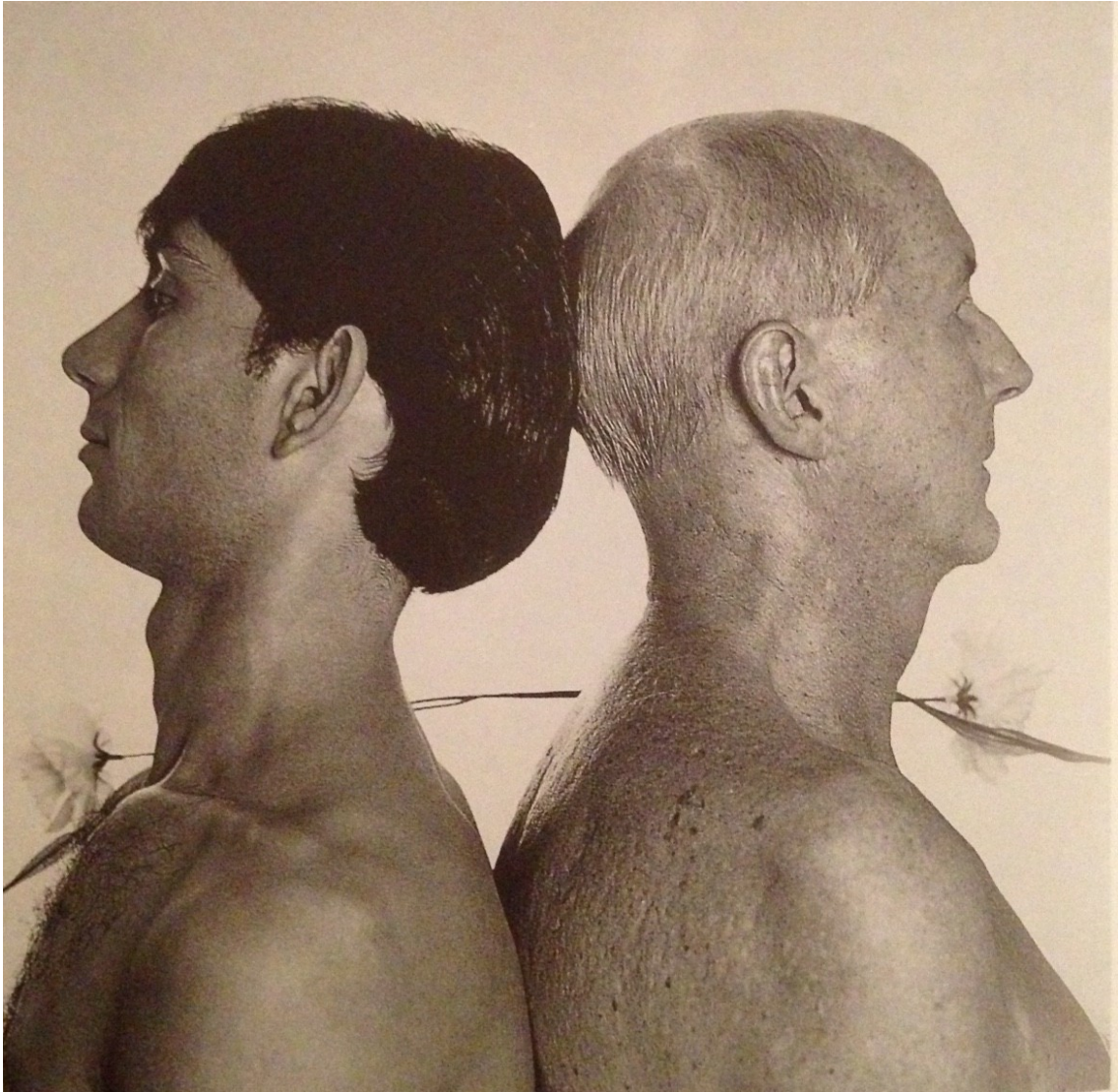
Los etcéteras *Para qué un por qué* o *Morir*, son mucho más importantes, no obstante, en relación con una cuestión que hasta ahora sólo hemos visto citada de manera anecdótica y que

cada vez irá teniendo un mayor peso (al menos, un peso también mucho más explícito) en la producción creativa de Juan Hidalgo: la influencia del pensamiento y la filosofía zen y las posibilidades de traducción de la misma a una poética contemporánea. Así, si el primero de ellos hace hincapié en la necesidad de "vaciar de ideas" que propone el zen como método para alcanzar la sabiduría, en lugar de mantener las convicciones y prejuicios que, en el fondo, no hacen sino cegarnos e impedirnos avanzar. El segundo, *Morir*, casi da la respuesta al por qué no es necesario preguntarnos para qué, o para qué nos sirve preguntarnos un por qué. En recientes declaraciones del propio Hidalgo, él mismo ha expuesto de manera mucho más clara la influencia de la filosofía zen en su obra, bajo cuyo prisma es posible contemplar su propuesta en estos "etcéteras":

... lo único cierto de esta vida es que nacemos para morir. En cuanto nacemos, inmediatamente estamos muriendo, porque segundo a segundo, ese segundo no lo recuperaremos nunca más... y eso nos va acercando al final de nuestra vida, pero hemos nacido para eso... No hemos nacido para nada de las otras cosas que hacemos, que son distracciones de la finalidad para la que hemos nacido. Hemos nacido para morir, entonces uno tiene que darse cuenta. Pero no en sentido... a mí las religiones no me interesan para nada... Los ritos me gustan pero las religiones no. No tiene nada que ver con el más allá y no sé cuantos, porque todo eso son... el que quiere, o el que necesita para alimentar su historia de estas cosas... bueno, que lo alimente... pero a mí eso no me interesa para nada. Pero sí que es importante que uno se familiarice, o comprenda, que lo único que tenemos que hacer... ¡aquí no tenemos que hacer nada! Porque ya el tiempo se encarga... ese tiempo ficticio que nosotros nos hemos puesto con el reloj, para controlarlo y esas cosas, ya se encarga de solucionar este problema: se encarga de irnos cargando poco a poco, y que vayamos muriendo cada día, ¿no?. Y entonces no hay por qué preocuparse, porque ya sabemos que sí que vamos a morir. Es la única cosa cierta, lo demás... ni los amores, ni el sexo (que a mí me gusta mucho), pues todo eso nada, porque la finalidad no es esa... Eso es entretener, entretener para ver si de alguna forma podemos salir del paso este que nos va acercando a nuestro final, que es nuestra verdadera vida. Nosotros hemos nacido para eso, pues entonces no hay por qué asustarse (Hidalgo en Buxan, 2007)

Como en su inmediatamente posterior "etcétera": *BLANGRO*, en el que nos dice que, frente a la dicotomía del pensamiento occidental binario, en el que el blanco es blanco y el negro es negro, sin posibilidad de términos medios, existe la posibilidad de que la suma de ambos de como resultado "blanco más negro: blangró. Madrid, abril 1966" he ahí, como en la contradicción entre

"sonido" y "silencio" y otras tantas que Hidalgo, siguiendo a Cage, resuelve por medio del pensamiento budista, donde descubrimos que mediante sus "etcéteras" lo que hace Hidalgo es dar verdaderas clases de filosofía zen, mostrando (en tanto que cada uno de ellos funciona como un *koo an*) el camino hacia la iluminación. De este modo, Hidalgo se comporta como uno de esos maestros zen que enseñan a afrontar la muerte como una parte más de la vida.



Juan Hidalgo, *Binarciso (Eros-Zánatos)*

De la serie "Alrededor del...pene"

Gelatinobromuro de plata-selenio

50 x 50 cm

Fotografía: José Miguel Gómez

En este sentido, para el pensamiento hidalguiano, la vida no puede ser entendida como lo contrapuesto a la muerte, sino como *las cosas que estamos haciendo mientras morimos*: idea de muerte como proceso (incluso creativo) que el sentimiento conocido como *fūryū* pone en evidencia en la cultura japonesa. Un pensamiento que culmina, incluso, con la costumbre de escribir un

poema en el momento de morir: pues la vida, como la muerte, son parte de un mismo proceso en el que a su vez ocurren otras muchas cosas (entre ellas, el sexo o el arte). Es en este mismo sentido en el que no será extraño, incluso, que el mismo Hidalgo admita décadas más tarde, con motivo de su exposición antológica, que su "último suspiro pueda ser su última obra" (De Santa Ana, 2008). Esta influencia del pensamiento oriental en la producción de Hidalgo, que no es posible contemplar sino de manera simultánea al interés despertado por la misma en Fluxus y en ciertos comportamientos artísticos y del pensamiento occidental desde mediados del siglo XX, necesitará más adelante de una conceptualización mucho mayor en relación con este ambiente y germen creativo en el que se encuentra el florecimiento de muchas de las propuestas centradas en el carácter procesual de la creación artística (y no artística, incluso).

Con motivo de este *Segundo Festival Zaj*, y haciendo también más evidente su conexión con las corrientes de vanguardia internacionales, hasta entonces sólo esbozadas por medio de la figura de John Cage, y citadas y conocidas sólo por el "círculo de iniciados" de las experiencias zaj, conocedores a su vez de los fenómenos internacionales de Darmstadt, el conjunto de músicos españoles deciden prescindir en su concierto final celebrado en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid de sus propias composiciones musicales para ofrecer las de Arias Misson, Higgins, Maciunas o Schommer, entre otros, mostrando así por la vía de las claras la hermandad y ligazón de sus propuestas con las de Fluxus. Una vez más, es Tomás Marco quien informa de primera mano de lo que sucedió en el concierto:

Después de que la revista alemana "Decollage" les haya presentado en su último número y de haber visto sus partituras incluidas en la última exposición internacional antológica de música del siglo XX celebrada en Nueva York, los miembros del grupo Zaj han acometido su segundo festival. Como ya es habitual en ellos, el festival recogía toda clase de manifestaciones de vanguardia, musicales o no. Un happening de Wolf Vostell, en homenaje a España, abría la serie de tarjetas de todos los colores que formaban el programa. Esta vez, siguiendo la tónica de no repetir nunca el mismo género de cosas, cada miembro programaba un día. Un día que iba desde la interpretación del cuarteto "La caccia", de Walter Marchetti, durante cuatro horas en el Parque del Retiro, hasta una original "Vuelta al mundo" de Eugenio de Vicente o una singular "Visita al Museo del Prado". Como remate del festival y de la temporada, Zaj realizó un concierto de música de acción en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Comprendía éste una buena cantidad de obras de teatro musical de autores americanos, japoneses y europeos. Por una arbitraria decisión de la casa Hazen, que controla el raquítico mercado de alquiler de pianos, el concierto ganó el interés. La citada casa decidió no enviar su

piano (un August Förster de calidad discretita) pese a haber firmado el contrato y cobrado por adelantado. El pretexto era el temo a supuestos malos tratos que jamás han existido ni pueden existir en músicos de tan larga ejecutoria pianística. Como quiera que el piano no tenía más que una intervención marginal en las obras de Kosugi, Ligeti y Maciunas, fue fácilmente sustituido por un piano miniatura de doble octava que realzaba el aspecto teatral de la representación. Las obras interpretadas eran de Emmet Williams, Robert Watts, Dick Hiddins, Ben Vautier, Cheiko Shiomi, Takeisha Josugi, Georges Maciunas, György Ligeti, Giuseppe Chiari y Alberto Schommer. Todas las obras eran presentadas por primera vez en España, así como la mayor parte de los autores. Una novedad era la presentación, en este tipo de manifestaciones, de un autor tan conocido y "serio" como György Ligeti, pero estas actividades no son inhabituales en el reputado maestro húngaro, ya que la obra data de 1961. Completaba el concierto un poema ambiente de Alain y Nela Arias-Misson, se iniciaba con unos plásticos escritos que cubrían la puerta y había que romper para entrar, y continuaba con espejos, frases que el público pegaba sobre tableros etc. En conjunto, una especie de poesía de acción muy sugestiva, que iba muy bien al concierto interpretado por Hidalgo, Marchetti, Marco, los hermanos Cortés, De Vicente, Schommer y Misson. Cada obra era diversa y fuerte en su estilo. Destacaron principalmente los "Diez arreglos para instrumentistas", De Williams, y la "Música límite", de Shiomi, la compositora japonesa ha conseguido hacer una obra muy hermosa, en el umbral de la audición, interpretada en su presentación el excelente coreógrafo Alberto Schommer como obra de su profesión, "Diapositivas en color", donde, después de un largo proceso de toma, la imagen resultante era velada para el público. Por ello, desde "Paraguas", de Georges Brecht, hasta el rapado de cabezas de "Música peligrosa nº2", de Higgins, todo tuvo su interés, a ratos divertido, otras veces raro, algunas angustioso y, en general, muy vivo. Además, tenían la novedad de interpretar por primera vez en una amplia gama de autores mundiales de última hora, desconocidos y, a veces, ocultados o silenciados (Marco, 1966d; 41-42).

De este modo, tal y como podemos ir viendo, en su tercer año de existencia zaj parece querer perfilar, una vez más en primera persona, su propia posición en relación con el arte español y con las corrientes (artísticas y de pensamiento) que en ese momento están en su punto álgido en el exterior. Así, la "posibilidad en el intemporal" que fue zaj según su primera descripción, se "temporaliza" en unas claras coordenadas sobre las que seguirá trabajando (incluso, en una nueva aporía, por la vía del aparente abandono de las mismas) a lo largo de los siguientes años.



George Maciunas, *Piezas para piano nº 4 y 10*
 Intervienen: Tomás Marco, Walter Marchetti y Juan Hidalgo
 Festival zaj 2. Concierto zaj
 Escuela Técnica Superior de Arquitectura
 Madrid, 29 de mayo de 1968

Por otra parte, dado el clima de confusión y escándalo que había acompañado al anterior concierto zaj celebrado en la Facultad de Derecho, refrendado ahora con la negativa de la casa de pianos para facilitarles el alquiler de uno por temor a lo que le pudiera suceder, la pista de la "desconfianza" (pronto transformada en verdadera animadversión) de los "estamentos musicales" (centros de producción y difusión, crítica y público) hacia las actividades zaj ya se encontraba también servida, y presta para transitar por ella hasta sus últimos recovecos posibles dentro de la práctica artística de nuestro país.

3.2.6. Zej viaja a Argel

Zaj ya lo había avisado en su *Manifiesto* de 1964, el más sorprendente de cuantos se habían visto relacionados con la vanguardia de nuestro país que, siguiendo la costumbre de las vanguardias clásicas europeas de principios de siglo (futurismo, dadaísmo o surrealismo), deciden hacer un "manifiesto", desde todos los puntos de vista "zaj". Así, en lugar de tratar de definir lo que es o deja de ser zaj, como ya hemos visto en otras ocasiones (o haciéndolo, incluso, de manera

mucho más clara en este caso), lo que hacen es exponer una secuencia de letras, destacando las capitales Z, A y J, entre las cuales se alterna todo un abanico de vocales que posibilitan que zaj se convierta en "zij", "züj", "zej", "zěj", "zøj" o "züj" (como efectivamente se convertirá en un cartón de Ramiro Cortés fechado en Madrid en 1968). Una definición tan abierta como todas las que han acompañado a la historia del grupo, y que en su transformación en "cartón zaj" se aproxima a la "poesía experimental" de carácter visual ya que el valor analógico de la grafía, y de lo que ésta significa, trabaja en la misma dirección que las acciones procesuales y conceptuales desarrolladas por el grupo: es decir, hacer/escribir exactamente lo que se dice/escribe, según se está diciendo/escribiendo.

Precisamente, es con la poesía experimental con lo que más se encuentra conectado el capítulo de la historia de zaj que ahora nos ocupa (casi completamente hidalguiano, en esta ocasión) con el viaje que el artista realiza en el verano de 1966, como embajador de "zej", a la residencia argelina de Ilse y José Luis Castillejo (recordemos, también escritor experimental, ensayista "clásico" del arte contemporáneo y miembro eventual de zaj, reciente y tristemente desaparecido). Con motivo de este viaje, Hidalgo realizará su libro *Viaje a Argel*, nueva investigación formal de zaj en la que se mantiene, sin embargo, el espíritu que rodea toda su obra, como una transgresión de "las leyes lógicas de la escritura convencional. La página ya no es eminentemente un espacio transmisor de mensajes porque no se estructura según los códigos establecidos" (Sarmiento, 1989; 29), que convierten por tanto la obra en "un ahondamiento en el estudio de la posibilidad e imposibilidad de comunicación mediante variados sistemas de señales [...] se establece así un flujo de energía entre obra y fruidor" (Gómez de Liaño, 1972; 190)

Es también Sarmiento quien da cuenta de la estructura y génesis del *Viaje a Argel* en uno de los múltiples espacios consignados a su estudio, realizando el preciso resumen del mismo que citamos aquí como descripción del mismo (su análisis crítico se verá ampliado en posteriores apartados):

[Juan Hidalgo] Empezó a trabajar en él a finales de junio de 1966 cuando abandona Madrid con destino a la capital argelina invitado por José Luis Castillejo. En su equipaje lleva un ejemplar del Corán y tres cuadernos. Durante el trayecto en uno de los cuadernos empieza a anotar sus impresiones y pensamientos. A su llegada a la residencia de los Castillejos (José Luis e Ilse) les entrega a cada uno un cuaderno indicándoles que durante su estancia escriban en ellos lo que deseen. Hidalgo permaneció en Argel los meses de julio y agosto. El 21 de julio estrenó en la casa de los Castillejo ante unas cuarenta personas su pieza: Música vacante para un piano vacante. De vuelta a Madrid decide hacer su libro partiendo de los siguientes elementos o voces: Frases y palabras extractadas de los

versículos del Paraíso del Corán [1], frases de su propio cuaderno [2], frases del cuaderno de José Luis Castillejo [3], frases del cuaderno de Ilse Castillejo [4], fotografías fragmentadas del concierto [5], letras árabes [6] y documentos recopilados durante su viaje y estancia, correspondencia recibida y proyectos de acciones [7]. Fija el número de páginas en 502 y los colores el verde (color sagrado del Corán) y el rojo y blanco (bandera argelina).

A continuación en cada página, sin dejan ninguna en blanco, decide colocar de uno a siete elementos. Para determinar su número utiliza un juego de cartas españolas. Vuelve a utilizarla para determinar qué elementos deben ir en cada página. Ejemplo: Página 2 (5 elementos) Documento, foto, letra árabe, frase de Castillejo, frase de Hidalgo. Por último, establece la disposición espacial de dichos elementos en la página adoptando salvo algunas excepciones, el siguiente esquema:

1		2
3	7	4
5		6

A pesar de este ordenamiento, un determinado número de páginas presentan irregularidades. Un ejemplo, en la página 238 solo vemos la palabra ZEB que ocupa casi toda la superficie. Otras, están motivadas por el agotamiento de los textos de los cuadernos. Consecuencia de ello Hidalgo toma diferentes soluciones. Su espacio lo ocupa con signos y letras escogidos al azar en la misma imprenta durante el montaje, esto ocurre a partir de la página 395. En el de José Luis Castillejo, cuyos textos finalizan en la página 152 coloca siempre la misma frase: Para todos. Como Ilse Castillejo escribe sólo doce frases, decide repetirlas cíclicamente a lo largo de todo el libro. Este *Viaje a Argel* fue presentado el 13 de diciembre de 1967 en la galería Seiquer de Madrid, en la tarjeta de invitación se podía leer lo siguiente: "502 páginas, 502 experiencias no se pierda este nuevo capítulo de las mil y una noches" (Sarmiento, 1990; 19-20)

El libro *Viaje a Argel* no fue la única "muestra de existencia" que Juan Hidalgo/zaj/zej dio a conocer de su viaje al norte de África. Con motivo del mismo, se publicó el pertinente cartón con la invitación de "encontrarse" con Juan Hidalgo y José Luis Castillejo en la residencia de este último el 27 de julio a las 11 de la mañana. Un nuevo ejercicio de "desaparición", en la práctica, similar al del "Traslado" inaugural: lo que aquella primera invitación a una imposibilidad ponía de manifiesto en

relación con el tiempo, al realizarse en pasado, ésta lo realizaba en el espacio, con la invitación a una acción de carácter internacional. Una vez mas, *tiempo* y *espacio* se convierten en la materia fundamental sobre la que trabajan las composiciones de Juan Hidalgo y zaj, que sin embargo, y a pesar de lo aparentemente atolondrado de sus invitaciones, no dejaba de hacer que éstas, fieles a sí mismos, fuesen siempre "una posibilidad en el intemporal".



Juan Hidalgo, *Verano de 1966*

Cartón, 9,1 x 16,5 cm

Acción: Intervienen Juan Hidalgo y Jose Luis Castillejo

Argel, 1966

El 18 de julio (fecha señalada donde las haya, para las onomásticas históricas de nuestro país) Juan Hidalgo y José Luis Castillejo componen en la residencia argelina de este último un particular concierto zaj que estrenan tres días después: la obra *Música Vacante para un Piano Vacante*. Composición inspirada en la lectura de la "definición de bienes vacantes" en Francés (hay que recordar que Castillejo era embajador allí, por lo que la "formalidad" funcional les resultaba inmediata al alcance), cuya simultaneidad temporal con "ruidos" sacados del piano y con la lectura de un "segundo tiempo" de la composición de monosílabos sin sentido, parecen expandir, nuevamente, la obra hasta el territorio del "sinsentido" (esto es, el sentido al completo), convirtiendo la pieza, como toda la obra zaj, en un verdadero "bien vacante".

3.2.7. Pollos, pollas y condones: las armas poéticas de Mister Destruction

Tras su viaje a Argel, Juan Hidalgo, ya junto a Walter Marchetti, viaja a Londres con motivo del simposio y festival *Destruction in Art* que se celebra en el Africa Center de la ciudad británica los días 9 y 10 de septiembre. La presencia de zaj en este festival, como en tantos otros, no pasará desapercibida a pesar de encontrarse rodeados de artistas internacionales del happening y la acción como Hermann Nitsch, Yoko Ono, Otto Mühl, Günter Brus, Robin Page, Wolf Vostell o Al Hansen.

Zaj se convertirá en el centro de atención de críticas en los diarios extranjeros (Smith, 1966 y Jaques, 1966), debido a la radicalidad de sus propuestas. Éstas, siguiendo la línea de experimentación y agudización de las máximas estéticas del grupo que venimos observando, se destacarán en esta ocasión por abandonar la elegancia y frialdad esquemática de los "etcéteras" hasta ahora realizados (salvo en la ejecución de *Mandala*, de Walter Marchetti) para mostrar la cara más virulenta de zaj, quién sabe si por desarrollarse estas acciones en el extranjero (sin la consabida aprobación de la censura previa, tan eficaz en nuestro país), o como contrapunto irónico, incluso, a la propia temática del simposio sobre las relaciones entre arte y destrucción.

La más comentada de las acciones de zaj preparadas para este festival, que provocó las iras en las mencionadas crónicas periodísticas por la posibilidad de incurrir en un caso de maltrato animal innecesario, y que por tanto no llegó a realizarse, fue el etcétera *Pollos y pollas*, de Juan Hidalgo, cuya realización requería:

sobre una mesa de mármol larga colocar una caja de cartón conteniendo varias docenas de pollitos de ambos sexos y un buen cuchillo de cocina. Rápidamente la mano izquierda sacará de la caja pollo tras polla, polla tras pollo, mientras que la derecha, con el cuchillo, les cortará el cuello y arrojará las cabezas sobre el público

madrid, mayo 1966

Aunque esta acción, como se decía, no llegó a realizarse gracias a la presencia, según declaraciones del mismo Hidalgo, de piquetes en defensa de los animales que impidieron tanto la presentación de esta pieza, como de otra por la que, según el autor: "nos habrían metido en la cárcel... Había alguien que había inventado una máquina complicadísima. Tenía dos planchas. La de abajo estaba llena de ranas. Mediante cantidad de botones y mecanismos, se hacía bajar la otra plancha, y el resultado era una especie de puré de ranas. Tampoco se pudo hacer..." (Parreño y Gallero, 1992; 156)

También polémica por la participación, nuevamente, de animales, como parte “objetual” de la acción en la que eran reclamados por “divertimento”, según destacaba a el diario *Morning Star* en su titular, fue a su vez la presentación del “etcétera” (compuesto más de un año atrás) *Música para cinco perros, un polo y seis intérpretes varones*. A interpretar según la siguiente partitura:

cinco intérpretes varones mantendrán cuidadosamente y con autoridad cinco perros (sin distinción de sexos) mientras que el sexto intérprete, también, les pasará (a los canes) alternativamente un polo (sin distinción de sabor) por el ano de los mismos, hasta que del polo no quede más que el palo.*

**no necesariamente*

madrid, enero 1965

Es precisamente por esa llamada en la que se indica que “no necesariamente” debe pasarse el polo a los canes por el ano por la que esta pieza de Hidalgo -como todas, siempre cargadas de ironía y dobles sentidos -, cobra una nueva y posible lectura que la aleja radicalmente de cualquier propuesta realmente destructiva para con los animales (y sin embargo, completamente destructiva, como el propio título del simposio exigía, para con el arte y lo que rebasaba el arte - que para zaj, fue siempre la vida misma-). Como los *enfant terribles* del arte europeo, vanguardistas, irónicos y destructores, zaj no dejaba cualquier ocasión posible de *epater la bourgeoisie* a la manera de los vanguardistas fumistas más destructores y destructivos: Jarry, Apollinaire, Satie, Duchamp... Si en esta pieza, tal y como Hidalgo propone, puede no utilizarse a los perritos para pasarles el polo por el ano, ¿a quién habría de pasárselo el “sexto intérprete” de la pieza musical? La respuesta, obvia, y como las fotografías que documentan la acción ponen en evidencia, es que, en ausencia de los perros, los polos deben ser meticulosamente pasados por los anos de los cinco intérpretes varones (Herman Nitsch, Otto Muhl, Günter Brus y Robin Page, en este caso) dando lugar a una sutil – o no tanto- metáfora sexual a la que zaj siempre ha prestado una especial atención (y más que lo hará, en manos de Juan Hidalgo), y que será necesario, como anunciábamos como propósito de estas páginas, contextualizar de manera particular.

Esta nueva apertura de la obra a significados relacionados con lo erótico y lo sexual (e incluso lo político, pues en conversación con Buxán [2008], el mismo Hidalgo reconoce que la acción escondía una referencia a Carmen Polo, futura viuda de Franco), nuevamente debería ser puesta en contacto con piezas coetáneas, que a pesar de no ser seleccionadas para exhibiciones, como la precedente, aportan un indudable valor y unas claves de interpretación semántica, sintáctica e iconográfica de la obra de Juan Hidalgo, que las convierten en imprescindibles en el “corpus” (artístico-biológico) del extravagante grupo. En este sentido, es necesario reclamar en este

momento la presencia de una obra como *Reservoir, un objeto poético*, en la que se nos indica que para realizarla hay que:

perforar un cartoncillo blanco y grueso de 27 centímetros de largo por 21 centímetros de ancho en el punto de intersección de la mitad de su anchura (10,5 centímetros) y el arranque justo de tercio superior de su altura (18 centímetros)

escribir RESERVOIR sobre el horado y hacer pasar por él, desde el reverso, el depósito de un preservativo

madrid, junio 1966



Juan Hidalgo, *Música para cinco perros, un polo y seis intérpretes varones* (1965)

Intervienen: Juan Hidalgo, Herman Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus y Robin Page

DESTRUCTION IN ART SYMPOSIUM (DIAS)

Africa Centre, Londres 9-10 de septiembre de 1966

Fotografía: Hanns Sohm

Nos encontramos, así, con la posible pista de que, tal vez, los "pollos y pollas" tampoco hacían exclusiva referencia al género sexual de los animalitos prestos a ser decapitados. Y aunque este ejercicio de reinterpretación excede la descripción de obra que habíamos consignado a este apartado, entrando de lleno en el terreno del análisis crítico desde la actualidad que reservamos para más adelante, parece necesario tenerlo aquí en cuenta por la posibilidad de que todas las obras presentadas en D.I.A.S., puedan (y deban) ser leídas como un verdadero "concierto" interrelacionado entre sí por significados que tienen que ver con la pretensión y temática del simposio en que se presentaron como acciones.

En este sentido, y en vista de otra de las acciones presentadas (y de hecho, compuesta simultáneamente a la celebración del festival), estas metáforas de raíz aparentemente sexual, en una segunda lectura, podrían incluso esconder otros significados en sucesivas capas de significación, que no eran extrañas – aunque no de manera tan explícita- a la actividad de zaj.

MONEY, una sutil destrucción

*dar con la mano derecha a otra mano derecha y recibir en la mano derecha de la otra
mano derecha unas cuantas monedas*

así, a cada cual

un etcétera

londres, septiembre 1966

Este etcétera, según es leído por Roberto García de Mesa (2009), creemos que de manera muy acertada, es uno de aquellos en los que de manera más evidente Juan Hidalgo realiza una "crítica al capitalismo y a sus gestos característicos", labor, a la que zaj tampoco parece ser en absoluto ajeno en cualquiera de sus manifestaciones, como veremos en el apartado dedicado a analizar las posibilidades de lectura política de su obra en el contexto del arte de los años sesenta.

El propio simposio DIAS se encuadra a la perfección, precisamente en el espíritu "revolucionario" frente a toda estructura social y política existente propio de esa década. Y en él se encuentra plenamente integrada esta pieza de Hidalgo despertando, incluso, la pregunta de si la sexualidad (sobre todo la no-normativa, que recurre a los anos de hombres y a los condones, negando el significado reproductivo que tiene en el ideario hegemónico) puede ser un método, si no directamente subversivo, sí cuanto menos descriptivo de un régimen "somatopolítico" en el que el mismo sexo deviene capital, no sin la necesaria "cooperación masturbatoria" que el intercambio entre sucesivas manos – derechas - parece anunciar: "el ano es el primer órgano privatizado, colocado fuera del campo social, aquel que sirvió como modelo de toda posterior privatización, al

mismo tiempo que el dinero expresaba el nuevo estado de abstracción de flujos. El ano, como centro de producción de placer (en este sentido próximo de la boca o de la mano, órganos que serán también fuertemente controlados por la regulación sexopolítica decimonónica antimasturbación y antihomosexualidad), no tiene género, no es masculino ni femenino, produce un cortocircuito en la división sexual, es un centro de pasividad primordial, lugar abyecto por excelencia próximo del detritus y de la mierda, agujero negro universal por el que se cuelan los géneros, los sexos, las identidades, el capital” (Preciado, 2008; 59-60). De manera similar a como sucedía en aquellos mismos momentos con los cuestionamientos de raíz identitaria de la denominada Segunda Ola Feminista, parecería que, con estas obras, Zaj realiza su particular contribución al razonamiento por el cual desmontando las estructuras del capitalismo existentes, y sus fórmulas de poder, se desmontarán a su vez las estructuras sexuales convencionalmente establecidas. De igual manera, cabría suponer, poniendo en evidencia las estructuras sexuales “otras” lo que se acaba por hacer no es, a su vez, sino una arenga a las estructuras políticas dominantes.

Este posible argumento, sobre el que necesariamente tendremos que volver al analizar el valor biopolítico de la obra de Hidalgo, cobra aún mayor relevancia y consistencia si se pone en contacto con otra pieza también realizada *ex-profeso* para este evento internacional. Para llevar a cabo esta acción, el mismo Hidalgo se convertirá en *Mister Destruction*, cuya “Génesis” nos ofrece recurriendo a una historia sobre “Caos” (también frecuentemente citada por Cage), al mismo tiempo que nos presenta al personaje:

? (MISTER DESTRUCTION)

un hombre delante de un público se enfundará la cabeza la cara y el cuello en una máscara hecha con la parte más ancha de una media de mujer. La media tendrá 6 aberturas. Las 6 corresponderán a los dos ojos, las dos orejas, la nariz y la boca. Todas ellas estarán ribeteadas con cintas de color.

Ya enmascarado, el hombre se colocará sobre los hombros dos elásticos negros de los que colgarán unos gruesos cartones blancos; uno le cubrirá el pecho por delante, otro, por detrás, la espalda y otro ?

El hombre se acercará más al público y esperará inmóvil un buen rato antes de girarse y hacer ver que el otro cartón, que le cubre el trasero, lleva también ribeteada, una hermosa abertura anal.

Aunque nací de culo, con gran peligro para la vida de mi madre, este

etcétera no tiene nada que ver con aquello y si con una historia de zhuang zhi, sabio chino

cuenta la historia que el gobernante del océano meridional, DESATENTO, y el gobernante del océano septentrional, REPENTINO, se encontraban muy a menudo en la tierra de CAOS, gobernante del centro.

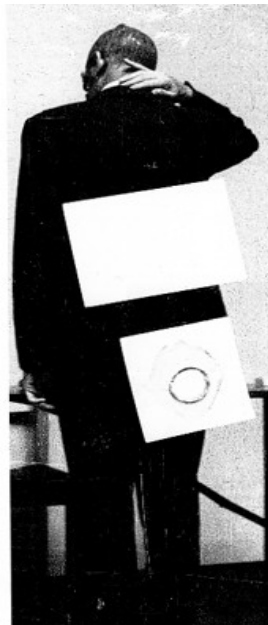
CAOS les trataba siempre extraordinariamente bien y ellos decidieron recompensar su extrema amabilidad

DESATENTO y REPENTINO pensando pensando se dijeron: "todos los hombres tenemos 7 orificios que nos permiten ver, oír, oler, comer y excretar". Ese (pobre) gobernante no tiene ninguno, se lo haremos nosotros para que los tenga él también

y así fue como REPENTINO y DESATENTO le hicieron a CAOS un orificio cada día

y así fue también como al séptimo día, al hacerle el último orificio, con gran sorpresa, CAOS excretó y murió

madrid, septiembre 1966



Juan Hidalgo, ? (*MISTER DESTRUCTION*) 1966

Interviene: Juan Hidalgo

DIAS, Londres, 9-10 de abril de septiembre de 1966

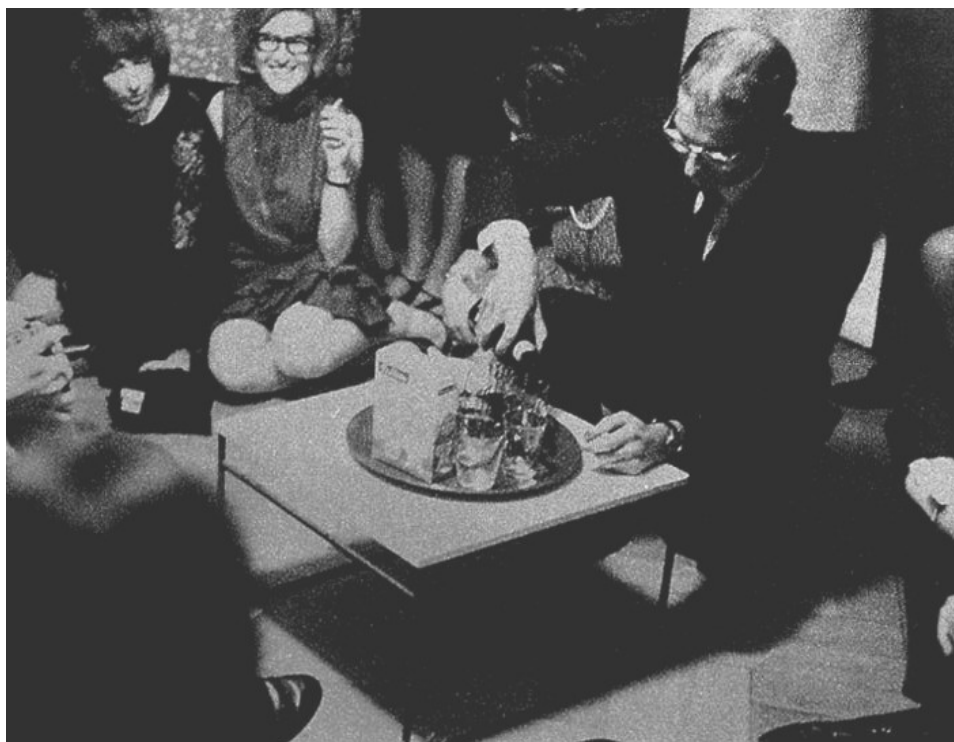
Fotografía: Hanns Sohm

Este relato, contenido en los "Capítulos Interiores" del escritor taoísta citado por Hidalgo, aporta, por la vía del zen, la particular lectura política de esta filosofía por la cual la inteligencia es lo más alejado al camino de la verdad que puede encontrarse. Aquello que más lógico o "normal" parece, es aquello que va contra la verdadera iluminación del individuo, que debería guiarse, antes bien (y como Hidalgo propone, con sus anárquicas propuestas) por el caos primigenio como faro para alcanzar el *satori*. Para Hidalgo, como veremos con mayor detenimiento, este faro es el zen, como la anarquía, y todos ellos pueden ser despertados, muy convenientemente, por una corporalidad y sexualidad caótica, libre de prejuicios y verdaderamente iluminadora; sexualidad de la que *Mr. Destruction*, versión occidentalizada del Emperador Caos con sus agujeros al descubierto, se convierte en perfecto embajador.

3.2.8. La internacionalización de zaj: de Aquisgrán a Zaragoza

Septiembre de 1966 ve la primera gira de zaj por Alemania, donde mide sus fuerzas junto a Fluxus, con los que, como venimos viendo, comparte deriva artística en muchos sentidos. En Aquisgrán actúan en la Galería Aachen, mientras que el Atelier de Günter Bock será el escenario en el que ofrezcan su concierto en Frankfurt el día 22 de ese mes, antes de proseguir *tournee* en dirección a Berlín. Del concierto ofrecido en Frankfurt nuevamente tenemos noticia gracias a la descripción de Tomás Marco:

El concierto de Hidalgo comprendió siete obras, tres propias ("El recorrido japonés", "Vino y galletas" y "Geld") dos de Walter Marchetti ("Liilaa" y "Variaciones 1965") y dos de Tomás Marco ("Guillermo Tell, homenaje a Rossini" y "El pájaro de fuego, homenaje a Stravinski"). El público alemán, para quien la música de acción ha dejado ya de constituir una sorpresa encontró sin embargo muchos elementos nuevos en el concierto de Hidalgo. Desde el tipo de actuación, en la que el músico español está reconocido como un maestro, hasta en la clase de obras presentadas, muy típicas de zaj y en muchos aspectos distintas de las obras del mismo género habituales de alemanes y americanos. El intimismo, la economía de medios, la simplicidad y la oculta agresividad de las obras zaj, contrastan fuertemente con el barroquismo y la exuberancia que la "música de acción" había mostrado hasta ahora en las obras euroamericanas y, en menor medida, las japonesas (Marco, 1966e)



Juan Hidalgo, *Vino y galletas* (1965)

Interviene: Juan Hidalgo

Atelier Guenther Bock

Frankfurt, 22 septiembre 1966

Fotografías: Hanns Sohm

Mientras que con sus actuaciones por el extranjero Zaj daba lugar a comparaciones entre sus modos de hacer "teatro de acción" y los llevados a cabo por alemanes y norteamericanos, en nuestro país toda actividad de este tipo necesitaba aún de su pertinente presentación y explicación previa, como la que se ofrece en los diarios con motivo del concierto que Zaj ofreció en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Zaragoza el 6 de diciembre:

Concierto de música experimental, música de acción y teatro musical.- Por primera vez en nuestra ciudad, Juventudes Musicales presentarán el próximo martes, día 6, un concierto ZAJ, a las siete de la tarde, en el aula Magna de la Facultad de Ciencias (Ciudad Universitaria). El grupo ZAJ de Madrid agrupa a una serie de destacados compositores que se caracterizan por su vanguardismo más extremo y entre los que se hallan Juan Hidalgo, Tomás Marco, Ramiro Cortés y el italiano Walter Marchetti. Su actuación en Madrid y en otras ciudades españolas y en el extranjero siempre ha provocado sensación, desarrollándose sus conciertos de música experimental muy lejos del ambiente normal en una sala de conciertos. Alguien los ha definido diciendo que "no son músicos, sino un

grupo de sociólogos que realizan experiencias con los asistentes al concierto". Y aunque efectivamente se trata de músicos, buscan una participación del público dentro de sus actividades, provocan una reacción en éste que si es un público intelectual demuestra hasta qué punto puede tener comportamientos de masa dirigida y escasamente controlada. Podemos afirmar que la originalidad, la preparación seria y concienzuda, son unas de sus características que chocan a veces violentamente con las reacciones del público. Estamos, pues, ante un acontecimiento musicalmente original en el que tendremos oportunidad de conocer el concepto de música experimental, música de acción y teatro musical que tiene el ZAJ. Las obras pertenecen a los citados compositores Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Tomás Marco y Ramiro Cortés. Destacadas personalidades de Madrid y Barcelona, habituales seguidoras del ZAJ vendrán a Zaragoza para ver la reacción de nuestros aficionados musicales ante lo más nuevo que existe actualmente en España dentro del camino de la música. (Aranda, 1966; 14)

Al día siguiente de este concierto zaragozano, ZAJ inaugura en Barcelona su *Tercer Festival ZAJ* con una nueva originalidad entre sus composiciones: el "concierto postal" que, nuevamente, adelanta en nuestro país la presencia del "mail art" y que hará que el grupo español, tal y como hace notar Llorenç Barber de manera acertada, consiga una mayor presencia internacional. Mayor presencia, incluso, que la que habían alcanzado con sus apariciones físicas por el extranjero. Tal y como nota el autor: "se puede afirmar que la difusión de ZAJ, tanto nacional como internacionalmente, fue debida a una inteligente utilización del medio específico que es el correo" (Barber, 1978; 115, n.93), apuntando nuevamente a la premeditación con que ZAJ realizó cada una de sus "desapariciones", y cómo éstas finalmente, o así al menos parece poder ser leído con el tiempo, no acababan por ser sino verdaderos "certificados de existencia".

En el caso de este *Tercer Festival*, ZAJ propuso, presentado por el Grupo OH en Barcelona, una serie de conciertos públicos celebrados a lo largo de los días 7 y 8 de diciembre, siguiendo nuevamente un programa perfectamente organizado:

DÍA 7: Rambla de Cataluña, 6 de la tarde. "El sobre verde" de Juan Hidalgo

3ª Planta del "Corte Inglés", 7 de la tarde, "Seis sumandos", una totalización de Paco Martínez

"Mini-Concierto", 8 de la tarde. Puertaferri, 15-7, "au vieux paris"

"mírate y verás" un etcétera de Juan Hidalgo

"comenzar"... un comienzo de Ramiro Cortés

"Homeneaje a ravel. 1) Historias naturales 2) la hora española. Un homenaje de tomás marco

"artistas" unas artes de paco martínez

"madrigal de otoño", un madrigal de Walter Marchetti

Calle tapias, 10 noche. "las operaciones distanciadoras" una operación de José Luis Castillejo

En el paralelo. 11 noche, "Ein engelskonzert" un concierto de tomás marco.

Calle fossar de las moreras. Medianoche, "ya, es" un ya de ramiro cortés

DÍA 8: Parque Güell. Mediodía. "Quarteto nº 2" (la caccia) de Walter Marchetti

CONCIERTO ZAJ. 8 tarde. Avd. José Antonio 204 centro social "nianesto" OBRAS:

"suelo, papel negro y tarjeta zaj"(1966) un ambiente de j.l. Castillejo

"egolatría" (1966) una acción de j.l. Castillejo

"7" (1966) un etcétera de Juan Hidalgo

"guillermo tell" (1966) un homenaje a Rossini de tomás marco

"composición 1966" una composición de ramiro cortés

"escucha" (1966) una "música para escuchar"

"incisivo" (1966) unas incisiones de paco martínez

"sonata en tres tiempos: 1) alcachofa

2) calabaza

3) manzana

una sonata de Juan Hidalgo

"concierto de navidad" (1966) un concierto de tomás marco

"logotomos 1" (1956) el primer logotomos de ramiro cortés

"el recorrido japonés" (1963) un recorrido de Juan Hidalgo

"pelo" (1966) unas acciones de Juan Bover

"edelweiss" (1966) un de tomás marco

"variaciones 1966" unos cambios de Walter Marchetti

"disco" (1966) unas acciones de Federico Miralles y paco martínez

"el pájaro de fuego" (1966) un homenaje a Stravinsky de tomás marco

"6 minutos para 2 intérpretes y 3 posiciones con contacto personal" (1966) seis contactos de Juan Hidalgo

"música para un vaso no muy grande" (1966) una música de Walter Marchetti

"hmc 2" (1965) un algo de Walter Marchetti

3.2.9 Zaj en el Beatriz

Pero si hay un hito que haya quedado para la historia de zaj, estos son los conciertos que organizaron en colaboración con el Teatro Estudio de Madrid. Aunque, realmente, sería más preciso hablar desde la actualidad de "e/" concierto, pues aunque en principio estaban previstos cuatro, las "autoridades competentes" cancelaron tres de ellos, celebrándose únicamente el primero el día 9 de febrero.

Este concierto, que a decir nuevamente de Barber significó la "madurez" de zaj como grupo musical supuso, asimismo, una de las:

... contadas ocasiones de llegar al público "normal" del elenco de músicos, puesto que sus actividades siempre habían estado confinadas (neutralizadas) a locales y medios de por sí ya reducidos a un tipo (y número) de espectadores muy determinado: universidades y salas de exposiciones.

Cuando zaj logra romper el cerco, y presentarse al público en general y dentro de un medio "normal" como es este caso del concierto de Teatro Beatriz de Madrid (en este momento es Teatro Nacional de Arte y Ensayo) y presentado por el TEM (Teatro Estudio de Madrid), Zaj recibe una acalorada y polémica acogida de las que hacen época. Y lo que es más significativo: fuerza una prohibición (en principio estaban previstas cuatro actuaciones) de las "autoridades competentes" (el Sr. Mario Valentín era a la sazón el Director General de Teatro) por puro miedo, que les mantendrá apartados y reducidos a su gueto de "outsider", gueto que, dados los momentos de agitación que ya se empiezan a vivir (la permanente tensión y presencia de la policía en la universidad, así como la prohibición de actos culturales en ella), va a dificultar todavía más y a casi anular las posibilidades de actuación de zaj. (Barber, 1978a; 125-126)

Nada mejor para conocer lo sucedido en este polémico concierto que acudir a las críticas que, como buenos voceros del régimen franquista y sus prédicas estético-ideológicas, dedicaron la mayor parte de los diarios de la época a la actuación de zaj. Una actuación que abandona las páginas culturales o las de las revistas especializadas, que hasta ahora veníamos viendo contadas en muchos casos por los miembros del grupo en primera persona, para trasladarse en esta ocasión a las notas de "sucesos" en los principales noticieros del país. Es a ellos, y a la versión que dan de los hechos sucedidos en el Teatro Beatriz, donde hay que acudir para comprender en buena medida el halo de "malditismo" que rodeará a zaj como verdaderos transgresores en pleno franquismo, y transformará en cierta medida su actividad en una experiencia cuasi mítica de cara a

la posteridad. Es por ello que, teniendo en cuenta las múltiples ocasiones en que más adelante estas críticas deberán ser citadas, hemos decidido reproducirlas íntegramente en estas páginas, a pesar de la extensión que la cita de estas fuentes requiere:

A oscuras, y al compás de un horrísono estruendo musical, apagado por el que formaban los silbidos y el pateo del público, salimos anoche del Beatriz, teatro nacional de cámara y ensayo, después de hora y media de espectáculo a base de escenas mudas y sin hilación que llevaba el caprichoso título de "zaj".

Se anunciaba como "música de acción y teatro musical", pero no hubo nada de eso. La gente salía bastante indignada, aunque sin razón, porque se habían divertido mucho diciendo todo lo que querían. Como las escenas eran mudas (durante todo el espectáculo no se pronunció ni una sola palabra), los espontáneos podían lucir su ingenio y no faltó quien tuvo algunas intervenciones con gracia. Durante todo el tiempo que estuvo el telón levantado no se oían más que las intervenciones de los espectadores. A telón bajado, todo lo dominaba la imponente majestad del pateo.

No crean ustedes que la gente no entendía. Es que no había nada que entender, y el público se sentía algo molesto de que le tomasen la cabellera de modo tan claro, como lo indicó desde el principio el que cada uno de los espectadores fuera obsequiado con un sobrecito que contenía una pipa de girasol.

De las frases lanzadas a voz en grito por el público, y que fueron muchas, recordamos las siguientes. En un momento en que parecía peligrar un mueble: "Menos mal que paga el ministerio". En otro momento en el que se derrama adrede sobre el suelo el contenido de una botella: "Mantenga limpia España". Y como comentario final: "Cuando mi madre me pregunte de dónde vengo, ¿qué le digo?".

Pregunta oportuna porque no podía decir que del teatro. (N.G.R.; 1967, 33)

* * * * *

En el Beatriz se estrenó en función del Nacional de Cámara y Ensayo, que dirige el comisario de los teatros oficiales, Víctor Auz, algo nuevo e inédito, llamado zaj y que, según rezaba el programa que nos entregaron venía a ser "música de acción y teatro musical". Lo cierto es que en hora y media de representación no se oyó una palabra de los actores y sí un ruido infernal, alucinante casi al final, con las luces apagadas, que consiguió

atemorizar a las señoras y hacer salir de estampida a más de un caballero, que, no obstante, permanecieron expectantes en el vestíbulo del teatro, esperando, sin duda, la aparición del director y de los intérpretes para ver qué pasaba. Lo cierto es que no pasó nada, por la sencilla razón de que ni el director ni los intérpretes salieron a escena, como es lo habitual.

Totalmente en serio diré que el Teatro Estudio de Madrid (T.E.M.) debió creer que el espectáculo del Beatriz iba a ser del gusto de los espectadores y que éstos dirían sí o no a esta nueva concepción del teatro. Esto habría sido lo normal. Sin embargo, el público que asistió (muy juvenil e inquieto en las zonas altas del Beatriz) lo pasó en grande y demostró hasta la saciedad su buen humor. Rieron a gusto, patalearon sin parar y en este ambiente se sucedieron los dichos como en una competición acelerada de buen ingenio. Frases como "Mantenga limpia España", al derramar una botella de coñac: "eso está plagado de Paso", al comerse una manzana: "Hay que ver dónde se mete la gente", al colocarse un actor una media sobre la cabeza: "esto no es libertad, sino libertinaje", mientras se arrancaba el papel a un cigarrillo rubio; "Menos mal que paga el Ministerio", también cuando se derramó el coñac, etc., etc.

Personalmente, confieso que el T.E.M. me proporcionó un rato de solaz inesperado. Naturalmente, no por lo que sucedía en el escenario, sino por lo que ocurría en la sala. También se oyeron algunos bravos y aplausos, pero todavía ignoro si tales muestras eran de broma. En honor a la verdad, diré que nadie se marchó hasta el final de la representación y que en el vestíbulo había muchas caras sonrientes y hasta divertidas. (Escribano, 1967; 29)

* * * * *

En el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (Infanta Beatriz), abierto ahora a todos los experimentos imaginables, presentó anoche – y parece que va a hacerlo también durante varios jueves- el Teatro Estudio de Madrid a zaj en un concierto bajo el subtítulo "Música de acción y teatro musical".

Zaj es un grupo singularísimo que no se parece en nada a cuanto en materia de espectáculos pueda haber existido hasta ahora. Se define a sí mismo con estas palabras: "zaj es zaj porque zaj es no-zaj".

El programa de anoche constituyó, desde luego, un acontecimiento histórico, y en algunos momentos casi histórico. Hubo carcajadas, pateos, zumba, pitorreos, canciones, silbidos, bronca, de todo. Pero todo esto en la sala y, especialmente en las localidades altas.

Por el contrario, en escena hubo, sobre todo, silencio, mucho silencio y algo de movimiento, pero poco.

Tenemos que reconocer que, dentro de todo el bromazo, los hombres de zaj derrochan gracia, talento, ingenio y cara. Es posible que ellos se lo tomen muy en serio, pero el público se lo toma a risa y pocas veces los espectadores se han divertido tanto como anoche en el Infanta Beatriz, donde el protagonista principal fue el público, sobre todo en las frases, las agudezas y las ocurrencias de algunos espectadores.

He aquí algo de lo que ocurrió en el escenario y de lo que se voceó desde arriba:

El primer número, titulado "Seis minutos para dos intérpretes y tres posiciones con contacto corporal", consistió en la aparición de una mesa, dos sillas y dos señores que, primero se sentaron en la mesa tocándose sus espaldas: luego se sentaron en las sillas mirando cada uno a un espejo, y luego volvieron a la primera posición para acabar echando un pulso. Así, durante seis minutos. Se oyeron frases como estas: "¿No pensaréis luego salir a saludar, verdad?", "Silencio, que no se oye el diálogo", "¡Esto es plagio!".

Otro número, "Música para piano número 2". Un piano de cola abierto. Un señor muy serio que sale, lo cierra, levanta la tapa, descubre el teclado: sobre el teclado hay una sábana, la coloca sobre la tapa del piano, se sienta, consulta unas hojas con notas, se levanta y desenrolla la sábana, se sienta, vuelve a consultar las notas, se levanta y desdobra la sábana... En la sala, un señor leía el periódico y se oían frases así: "Esto es de Alfonso Paso, no lo neguéis". "Bueno, pero esto cuando empieza".

Número titulado "Guillermo Tell": Sacan una mesa y una silla: un señor muy serio se sienta en la silla y saca del bolsillo una manzana y una navaja, pela la manzana colocando la piel cuidadosamente en varios puntos de la mesa: el último trozo de piel lo tira al patio de butacas: luego comienza a comerse tranquilamente la manzana. Cuando acaba, come lentamente las cáscaras. Una voz le grita: "¡Cuidado, que estriñe mucho!". Otra: "Se oye mucho al apuntador". Otra: "¡Y después de las comidas...!"

El número titulado "Composición 1966" consistió en la aparición de un caballero con una cajita de cartón, se sentó en el suelo, abrió la cajita y comenzó a sacar grandes clavos de cabeza ancha y a colocarlos con la punta hacia arriba por el suelo, tranquilamente, sin prisas. Voces: "Eso, eso, acción"; otra: "¿Pero va a colocar todos?". Otra: "Pares son pares". Un grupo canta a coro: "Todos queremos más, todos queremos más...". Otra: "¡A ver, el libro de reclamaciones!". Otra: "¡Verás cuando se lo cuente a los

amigos...!" Un número titulado "Música para un vaso no muy grande", consistió en colocar una mesa y una silla: un señor sale con una botella de coñac y un vaso pequeño: se sienta, abre la botella y comienza a echar coñac en el vaso, que se llena enseguida: el señor sigue echando, el coñac rebosa, cae sobre la mesa, se derrama sobre el escenario y avanza hacia el patio de butacas. El señor siguió echando, impertérrito, hasta que la botella quedó vacía. Los comentarios, entre muchos, fueron: "¡Cómo se nota que paga el Ministerio!", "Mantenga limpia España!", "¡Deja un poco para el comisario!". Al final: "¡Pues te ha cabido todo, macho!".

Otro número muy celebrado se titulaba "Sangre y champán". Un señor, en la consabida mesa, con una copa y una botella de champán puesta a enfriar, desinfecta una aguja quemándola con alcohol, luego se pincha un dedo, derrama unas gotas de sangre en la copa, descorcha la botella, se sirve en la copa, revuelve un poco y se la bebe... Los comentarios: "¡No, sangre no!", "¡A ver si es cáncer!", "¿Hay coloquio?", "¡Y que esto ocurra en las mejores familias", "¡Y tan mayorcito!", "¿Pero qué le digo yo a mi madre cuándo me pregunte dónde he estado...?"

Y así todo lo demás. Muy original el número "A Camel strip-tease" y también "El Pájaro de fuego". Divertidísimas las ocurrencias del público.

El último número, titulado "Mandala", consistió en apagarse totalmente las luces, dejar todo el teatro en tinieblas y comenzar a sonar en los altavoces un terrible zumbido de motor, que se prolongó durante más de diez minutos...

Los cuadros se deben a Castillejo, Cortés, De Vicente, Hidalgo, Marchetti y Marco.

Al final, los comentarios eran para todos los gustos. Había incluso espectadores muy serios que discutían acaloradamente en defensa de zaj. Es un experimento – decían ¿Es que no se van a poder hacer experimentos? ¿Es que todo ha de ser siempre lo mismo?.

Es difícil comprender lo que es zaj: ¿Una nueva concepción del espectáculo? ¿Un sentido diferente del humor? ¿Una manera especial de hacer crítica sobre la vida esa? ¿Una tomadura de pelo? De todo eso y muchas cosas más parece haber en estos números que presenta zaj. Y no cabe duda que tiene su mérito. Hasta para eso hace falta dedicación, talento, chispa, ingenio.

Una virtud grande ha tenido para mí este espectáculo: despertar la agudeza, el mecanismo de réplica, la agilidad mental, la participación activa y regocijada de los espectadores que, eso sí es innegable, en su mayoría se lo pasaron bomba. (P.F. 1967; 19)

* * * * *

Hace diez días presenciamos en el Beatriz unas actuaciones pantomímicas que jamás soñamos presenciar. Algo antes penoso que indignante para los amantes del teatro.

Después de mucha meditación, decidí de abstenerme de comentar "aquello", para que ni siquiera la legítima repulsa indignada – reflejo de la provocada en la mayoría del auditorio- sirviera de propaganda a la intolerable patochada. Pero el eco del "acontecimiento" motivó que quien está facultado para ello haya dictado la prohibición de las tres sesiones "de taller" restantes, anunciadas con el mismo programa. Mi felicitación por ello. Y mi asombro, también, ante la autorización concedida para la "noche toledana" inicial. ¿Quién, cómo y por qué creyó que podía confundirse una "inocentada" estilo principio de siglo (cuando un número del programa consistía en ver consumirse un trozo de vela, bajo el dramático título "Agonía de un cabo") con remotísima experiencia de experimento escénico avanzado. ¿Qué era, qué pretendía, por qué se interpretaba el absurdo disparatón incomprensible? Mi constante sed de aprender impelió a mi insuficiencia mental para comprender tales "sublimes exquisiteces" a interrogar, sobre la marcha, a persona cuyo cargo directivo la obligaba a instruirme.

- Es un espectáculo como otro cualquiera, que se entiende o no – me respondió con desabrida suficiencia-. Y muchas cosas peores se estrenan.

– ¡Pero con mejor diálogo! – repliqué.

Ahora aseguran que hasta mi interlocutor se exculpa alegando desconocimiento incomprensible de lo representado. También existen defensores a ultranza del delirante hecho que alegan haber capitales extranjeras donde lo aguantan. ¿Y qué? Tampoco entre nosotros es viable el "streaptease" físico, ni puede tener vía libre el literario, desnudo de ideas, construcción, mensaje, ¡teatralidad mínima! Yo perdono a cuantos intervinieron en la majadería, cuya sola gracia radicó en las ingeniosas intervenciones de los espectadores, a tiempo de pedir excusas al personaje que no supo responderme coherentemente. Le puse en un brete al pobre, porque todavía estaba más ignorante que yo. (Adame, 1967; 34)

* * * * *

Ya conocíamos "zaj", porque en la Escuela de Arquitectura tuvimos ocasión de presenciar unas de sus actuaciones. Fuimos, pues, al teatro Beatriz, sede del Nacional de Cámara y ensayo, sabiendo lo que íbamos a ver.

Nuestra curiosidad, pues, iba dirigida a conocer la reacción del público, aunque la representación que se nos ofreció el jueves no sirvió para satisfacer nuestro deseo. Zaj es un espectáculo que debe darse con espectadores de los que pagan en la taquilla. No con invitados. Entonces se producirá ese enloquecedor escándalo a que aspiran sus creadores, y que quedó en agua de borrajas la noche del jueves. Porque no se puede calificar de escandalosa una desorganizada serenata de gritos y frases más o menos ingeniosas con contrapunto de pateo y lanzamiento de algún que otro pitillo al escenario. No. Así, créanme los organizadores de zaj, no se va a ninguna parte. Mientras el público no destruya los teatros en que actúen, deben considerarse como fracasados.

En zaj, espectáculo constituido por una serie de cuadros en los que los intérpretes no hablan, el que verdaderamente actúa y mete ruido es el público. Y estimamos que puede ser un espectáculo francamente divertido en cuanto haya espectadores que se indignen de verdad. Esto le dará a zaj la autenticidad que todavía no tiene. Será el espaldarazo que necesita...

¿Pero es zaj, aunque se den pipas de girasol a la entrada. Un espectáculo que haya de ser tomado a chacota? Uno, que tiene muchas horas de vuelo, sabe que con estas cosas hay que andar con mucho tiento. Ahí tienen ustedes, sin ir más lejos, lo que pasó hace años con el cubismo, y ahora cuando se habla de sus fundadores hay que descubrirse y dibujar una reverencia. No. Dios nos libre de decir que zaj es un espectáculo que merezca la burla. A lo mejor brota un crítico vidente y nos dice que dentro de su aparente frivolidad zaj es un tremendo aullido de protesta contra todo lo rutinario.

Dentro de esta orientación diremos que la función del jueves lo que más nos agradó fue "Guillermo Tell" y las "Tres posiciones con contacto corporal". Tampoco nos disgustaron "Sangre y champaña" y "Música para un vaso no muy grande".

En cambio, "El pájaro de fuego" nos pareció una inocentada vulgar y ramplona indigna de los creadores de zaj.

Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Tomás Marco, Ramiro Cortés, José Luis Castillejo son nombres no sabemos si de autores o de intérpretes que aparecen en el programa. Por cierto que en éstos se nos hace la siguiente definición de zaj: "zaj es zaj porque zaj es no-zaj".

Con esto queda explicado todo. Pero el escándalo total no se produjo. En esto falló zaj. (Galindo, 1967)

* * * * *

Ante las risas, las burlas y la incompreensión del público, el Teatro Estudio de Madrid ha presentado, por primera vez si no me equivoco, un "happening" en Madrid. ¿Qué es un "happening"? si seguimos el libro de Jean Jaques Lebel publicado hace casi un año por Denoël en París, el "happening" es, ante todo, un medio de comunicación interior; después, incidentalmente, un espectáculo. Desde fuera, lo esencial es ininteligible".

No estamos más que ante una novedad local. En Nueva York, en Tokio, en París el "happening" es una manera de acto teatral que se ensaya, se discute, se aplaude o se silba desde hace más de seis años. Y no debemos detener la novedad en tan corto plazo. Artaud, el gran teorizante del "teatro de la crueldad", sostenía mucho antes que "una imagen, una alegoría, una figura que enmascaran lo que quisieran revelar tienen más significación para el espíritu que las claridades aportadas por los análisis de la palabra".

Así el "happening" está constituido por una serie de actos inconexos, incomprensibles, que constituyen una provocación. El espectador no puede comprender su significación y, a partir de ese momento, involuntariamente colabora con el actor o los actores. Su intervención crea significaciones. Entre el actor y el contemplador se establece un antagonismo, una complicidad, toda una serie de falsas comprensiones. Así el acto teatral se llena de posibilidades porque se basa en la destrucción del valor significativo de ciertos actos. Se ha dicho, lo ha dicho el escultor Oldenburg, que si un hombre que saluda con el sombrero repite este gesto cincuenta, sesenta veces, el ademán pierde si significación y abre una vía a lo insólito.

Eso, poco más o menos, pretenden los números del programa zai que los alumnos del T.E.M. propusieron a su público en el escenario del Teatro Beatriz. Un pianista que se interrumpe antes de iniciar el concierto para plegar el tapete de su piano y que lo hace diez veces de diez maneras diversas: el hombre que vierte el coñac en un pequeño vaso hasta vaciarlo y luego vacía éste derramando el contenido total de la botella, son actos sin significación porque la repetición, la prolongación, los ha vaciado de su significación habitual. Se convierten así en actos puros, en exterioridad incomprensible y suscitan mecanismos nuevos en la mente del espectador. En este sentido, hubo exclamaciones muy afortunadas de un público que reaccionó con buen humor, con gracia, a la provocación de lo imprevisto.

Claro está que el happening es mucho más, y que como tal y como lo he visto en París llega a ser una violenta provocación, una ruptura aguda, cargada de erotismo y de violencia. Sus promotores intentan

atravesar el teatro y penetrar en la vida: irrumpir entre el público rompiendo esa invisible barrera que separa escenario y sala, actor y espectador. Es un camino hacia la libertad de expresión, hacia la construcción de una conciencia nueva. Es ir más allá del dadaísmo, y como tal movimiento, no tiene continuación posible: es un ensayo de ruptura, sin porvenir para sí mismo.

No estamos aquí para entregarnos a esos "happenings" virulentos que, hasta en París, han sido coartados por la Policía; y el tímido, juvenil, pueril aún, ensayo del T.E.M., queda en una demostración de inquietud, de estar al día, de buscar nuevos medios de expresión que, eso sí, pueden ser incorporados al teatro. Eugenio de Vicente, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Tomás Marco, Ramiro Cortés y José Luis Castillejo, autores de los breves capítulos de este curioso espectáculo zaj, que regocijó a muchos, indignó a algunos y sorprendió a casi todos los espectadores, están en las mismas fronteras inocentes del "happening". Pero están. En la juventud no hay otro sitio que la vanguardia. Todas las vanguardias. (López Sancho, 1967; 83)

* * * * *

Zaj no es nada; si acaso, unas cuantas zarandajas soberanamente bobas. Es decir, ciertamente no necesitamos calificar por cuenta propia. Ya lo hizo el público para divertirse de algún modo. (Todo lo entrecomillado, tiene un editor responsable: cualquier espectador, coreado por los demás) "¡Qué tontería!" "¿Y cuánto cuesta esta idiotez?" "¡Vaya derroche de cemento!"

¿A qué seguir transcribiendo? El "espectáculo", hilarante por el propio concurso, que fue el único que habló a grito pelado, a veces con ingenio y siempre con razón, resultó bochornoso, sin entrecomillar; ridículo desde un principio, y al término del mismo, peligroso, pues el estrépito final, con la sala apagada, pudo ser catastrófico. Por suerte para todos, la concurrencia, correctísima, supo tomarlo a broma.

¿Qué se propuso zaj, que no es "ni chicha ni limonada"? Zaj – aclaremos algo- es un producto esquizofrénico del T.E.M. (Teatro Estudio de Madrid), compuesto – dicho producto- de unas quince estampitas" mudas. Por ejemplo, he aquí la primera del programa, que se titula "Seis minutos para dos intérpretes y tres posiciones con contacto corporal": Esta consiste en que salen dos "caras" que sin decir palabra se sientan sobre una mesa dándose la espalda. Luego, cuando se "cansan", se sientan frente a frente, como para llevarse el pulso, y ... agotados los minutos de rigor, se van por donde llegaron. Han realizado su labor... Después,

sucesivamente, otras "estampas" parecidas, iguales en sosería.

Es claro, y como todo se hacía en silencio, sin que importase nada ni nadie, el público, defraudado – y escandalizado-, intervenía para ponerle "música" a la estupidez. Fue lo único bueno. Pero, de verdad, de verdad, muy peligroso.(Téllez Moreno, 1967)

* * * * *

De vez en vez llega hasta mi buzón un sobrecito que me sirve de divertimento y a veces de meditación, es de mis amigos del ZAJ que me remiten partituras para pluma y tablero, calendarios con agujeros en lugar de meses, servilletas para arrugar, según instrucciones adjuntas y todas las extravagancias que quieran imaginarse.

Ahora ZAJ se ha presentado a Madrid con un concierto que merece reseñarse. El Beatriz se llenó hace unas noches con el público clásico de las manifestaciones de vanguardia "snob" e intelectual al cincuenta por ciento. Por los pasillos Laura Olmo, Buero Vallejo, Antonio Gala, pintores, muchos universitarios, músicos, bastantes barbas y algunos escotes. Para mi capote me regocijaba pensando en el chasco de la mayoría; también temblaba. Entre bambalinas, oyendo el rumor de los espectadores acomodándose, le preguntaba a Tomás Marco, uno de los tres ejecutantes de la noche:

– ¿No teméis la reacción del público?

Con su cachaza y su flema, que tanto le ayudan en las representaciones, Marco contestaba tranquilo:

– No, habitualmente se divierten. En Alemania se pegaron entre ellos, pero a nosotros nunca nos han hecho nada.

Se izó el telón comenzando el "concierto". Curiosidad atenta y expectante. Se oíría un alfiler cayendo al suelo. El público comienza a reaccionar. Primero, sospechosos de que allí se iba a oír poco y a ver mucho, pronto, presentimiento general de que nadie escucharía una sola nota y de que lo que se estaba viendo era una tomadura de pelo. En menos de seis minutos – la duración de la primera partitura- el teatro dejó a un lado su correcto silencio y empezó a rugir. Entresuelo y "paraíso", poblados de estudiantes, amenazaron derrumbarse sobre nosotros. No me resisto a hacerles la crónica detallada de algunas partituras, no todas, porque recomiendo la asistencia a la próxima función del jueves 16.

"Guillermo Tell" (Homenaje a Rossini). Tomás Marco se sienta ante una mesa, enseña una manzana, extrae de un bolsillo una navajita y lenta,

cuidadosamente, retrepándose en la silla, la pela y se la come. El público: "¡Plagio!" ¡Danos un poquito!". Alboroto inenarrable.

"Paralelo 40" de Walter Marchetti, el italiano del grupo, con más nervios que sus compañeros, pero tan inaccesible como ellos a los intentos de los espectadores por hacerle reír, sale a escena y se quita el cinturón – el público comenta malévolo-, lo deposita ante sí y se embebe contemplándolo; al cabo de cinco minutos da un paso al frente y lo cruza retirándose. El público silba y marca con los pies el himno de los "marines".

"Composición". Marchetti, se nuevo, aparece con una caja llena de grandes clavos. Se sienta en el suelo del escenario y los va colocando punta arriba. Tarda lo suficiente para que la paciencia del público se consuma así: "¡Eso es de Paso, confiésalo!". Un programa convertido en avión aterriza entre los clavos. Caen cigarros y monedas. El teatro canta a coro: "Todos queremos más".

"A camel strip-tease". Juan Hidalgo, ensortijado y con antifaz, toma un cigarrillo de una cajita de "Camel" y lo desnuda quitándole suavemente el papel. Con poca imaginación se advierte un símbolo.

"El pájaro de fuego" (Homenaje a Stravinsky). Marco cuelga de un gancho un loro de cartón y le pone fuego. El público: "¡Inhumano! ¡Vais a quemar el teatro con tanta tontería! ¡A ti te teníamos que quemar!"

Para qué seguir. Hubo momentos en que el teatro hervía, ora indignado, ora divertido. Las más de las veces inflado de ironía punzante. Varios palcos se vaciaron a los minutos de empezar el concierto más por protesta que por aburrimiento porque todos nos divertimos. Durante la última partitura, con las luces apagadas y una cinta magnética despidiendo sonidos infernales, el público "alto" levantó a coro su voz sobre el ruido y la confusión general del patio de butacas que se vaciaba a oscuras. "¡No se vayan" ¡No se vayan!" Fue el único intento serio de tomar represalias y pedir explicaciones a estos predicantes de la música experimental.

El vestíbulo del teatro, a socaire del frío seco de la madrugada, se llenó de corrillos y discusiones. ¿Qué es ZAJ? Por lo pronto un lindo espectáculo para un psiquiatra o simplemente un observador. Si van, por favor, no descuiden al público, gracias a ZAJ el espectáculo está en él. Por lo demás, ir a un concierto ZAJ es como asistir a una representación teatral en un idioma que ignoramos, Cualquiera de nosotros sería capaz de distinguir, en la música china, los pasajes tristes de los risueños, y para un alma china, carente del sentido del ritmo, toda nuestra música, sin excepción, le parece una marcha. La música ZAJ es hija del teatro chino y divierte y asombra a nuestras almas rítmicas y vehementes. ¡Ah! Y no

olviden que Hidalgo, Marchetti, Marco o cualquiera de los del ZAJ son músicos profesionales copiosamente premiados por los Conservatorios. Quizá lo único que les verá hacer con un piano es cubrirlo con una sábana o acariciarle sensualmente las patas, pero cualquiera de ellos es capaz de sentarse ante las teclas y tocarlo con maestría; esto es lo que me hace dudar. Seguirán ellos, de tarde en tarde, girándome sus sobrecitos y acudiendo yo a sus citaciones, para mi divertimento, pero - ¿ay! Vayan y lo comprobarán- también para mi meditación.(Prieto, 1967)

* * * * *

En un teatro madrileño se ha hecho una experiencia del llamado "happening". Son unos cuadros sueltos cuya expresividad más que una ruptura, como creen algunos, representa un encuentro con realidades del subconsciente. Esto viene a ser como una especie de dadaísmo de la escena. Cuadros que tienen – o pueden tener- un encanto, según el autor o los intérpretes. Del ingenio, el talento o las dotes expresivas de aquéllos dependerá la importancia de éstos.

Esta primera versión que de un "happening" se ha hecho en Madrid, bajo el título de "Zaj" es casi primaria. Pero ha servido para poner un espectáculo en contacto con las reacciones de un público en carne viva, por decirlo así.

¿Cómo reaccionó el público que asistió al teatro Beatriz para ver este espectáculo "Zaj"? Mejor de lo que yo esperaba, pero no con el suficiente ingenio tampoco. Este espectáculo permite dialogar al público, y esa expresión ya es adelanto para representaciones y experiencias de mejor ley o de más trascendencia. En general, y salvo algunos cuadros divertidos o provocativos, este "Zaj" resulta elemental. Sí, elemental porque tiene muchas posibilidades, y mucha libertad para lucimientos mayores y más amplios. Por ejemplo, aparece en el escenario un señor dispuesto a tocar el piano. Se sienta. Pone sus dedos sobre el teclado. Pero cuando el público espera que inicie su interpretación el "pianista" se levanta para colocar mejor un mantel. Vuelve a sentarse, vuelve a levantarse y su única obsesión es colocar mejor el mantel que hay sobre el piano. Y así hasta el infinito.

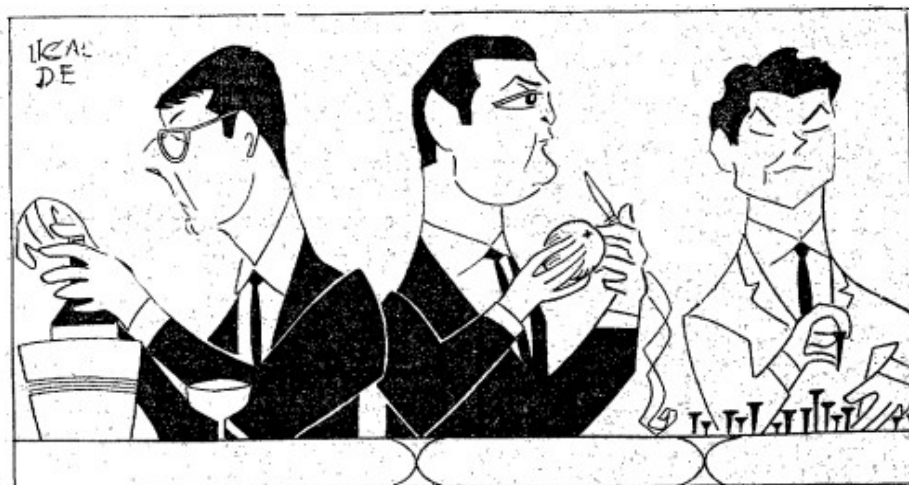
Cuadros parecidos a éste es lo que nos ofrece este "Zaj". En París, en Londres, Roma, en Nueva York, se hacen hoy estas experiencias juveniles.

Como ya hemos dicho al comienzo de estas líneas, todo depende del ingenio y la sensibilidad de los autores e intérpretes de estas escenas.

Se pueden conseguir cuadros deliciosos, divertidos, dramáticos, tomando como base ese superrealismo, o su fase anterior, el dadaísmo. Y lo que para unos espectadores puede ser provocación o irritabilidad, para otros puede ser relajamiento. Puede ser un estupendo "relax" que buena falta nos está haciendo a todos tras el teatro "mamarrachesco" que venimos padeciendo.

Este espectáculo "Zaj", provocó las iras de muchos, y los ¡bravos!, de pocos. Sin embargo, uno piensa que ese público que tanto se irrita con estas cosas, no se cansa de ver y escuchar espectáculos que todos los días vienen a decirles las mismas cosas. Siguen, siguen y siguen sin descaso. ¿Cómo es posible que esto del "happening" les irrite? ¿cómo es posible que no lo consideren una especie de "relax" físico y espiritual? Sin embargo, esa tremenda mayoría insiste en su demanda de sota, caballo y rey. Quieren esas cartas, para hacer todos los días el mismo juego. No admiten ni por una noche la más mínima variante. Y están dispuestos con su feroz intransigencia a que los demás tampoco lo disfruten. Sin embargo, uno cree que estas "tomaduras de pelo" son muy útiles. Y desde luego muy eficaces para reírse de una vez de esas personas que sólo se divierten jugando siempre a la misma vulgaridad.(Díez-Crespo, 1967)

Algunas de las piezas presentadas en este mítico concierto son de las más características de las realizadas por zaj, como ese particular "Homenaje a Rossini" de Tomás Marco, con la pieza *Guillermo Tell*, que a pesar de formar en este momento parte del "escandaloso" concierto de zaj, tal y como señala iluminadoramente Álvaro Corazón Rural (2014), será un número popularizado televisivamente una década después por el actor cómico Tony Leblanc, quien repitió el "número musical" nunca antes visto en televisión, sin cambiar ni un ápice la partitura.



Caricatura de Zaj aparecida en ABC, 11 de febrero de 1967

La polémica, tal y como comentó años después el mismo Hidalgo, vino provocada por la malinterpretación que la censura previa que tuvieron que pasar hizo de algunas de las piezas presentadas en el concierto, a las que, incapaces de comprender la "literalidad" de las mismas, acabaron por atribuirle unas cualidades críticas a nivel político y religioso que (pese a que aquí se mantiene que en cierto sentido poseían, como se verá) no eran, ni mucho menos, explícitamente intencionadas en esos sentidos. Estas obras polémicas, en las que era posible encontrar un "doble sentido" característico de la ironía de Zaj y de Juan Hidalgo, se concretaban en los casos de *A Camel Strip-Tease* (1966) y *Sangre y Champaña* (1966), que reproducimos también a continuación:

A Camel Strip- Tease (un etcétera)

EL ETCÉTERA

strip-teasear un cigarrillo CAMEL

EL OBJETO

sobre una bandeja rectangular cubierta con rico terciopelo violeta destellarán, en la fila horizontal de cuatro en cuatro, con un espacio en medio, las piedras preciosas de ocho grandes anillos dignificantes. Cuatro a la derecha para los dedos índice, cordial, anular y meñique diestros y cuatro a la izquierda para los siniestros.

LA ACCIÓN

un hombre con antifaz negro la trae con sus manos y la coloca sobre una mesa ante un público, se sienta a ella. Coge con la diestra por la cabeza (un grueso brillante) un gran alfiler de unos veintidós centímetros de largo que luce en el ojal de su chaqueta. Lo coloca verticalmente, con el brillante hacia el público y la aguja hacia él, entre los ocho anillos, formando una cruz, que contempla un momento. Colócase entonces los anillos diestros: en el índice, un zafiro; en el cordial, un claro topacio; en el anular, un topacio oscuro y en el meñique, una ovalada esmeralda. Luego, los siniestros: en el índice, una esmeralda rectangular, en el cordial, una amatista, en el anular, un rubí y en el meñique una piedra irisada. Alhajados los dedos, los dobla hacia las palmas de las manos que coloca, un momento, destelleantes, casi en forma de puños, a ambos lados del alfiler. Con la siniestra coge entonces del bolsillo izquierdo del pantalón un paquete de CAMEL, lo coloca visiblemente a la izquierda de la bandeja, lo vuelve a tomar con la siniestra y saca con la diestra un cigarrillo. Repone el paquete, pasa y sostiene el CAMEL por un extremo con sólo los dedos pulgar, índice y cordial siniestros, mientras que con los diestros, coge por

la cabeza el alfiler que clava e introduce lentamente por el punto central de la circunferencia de la base del cigarrillo hasta conseguir, sin romperlo, atravesarlo completamente, toca entonces al pulgar, índice y cordial diestros, sujetar por el brillante el alfiler, mientras que con las uñas del pulgar y el cordial siniestros, rasga, de arriba a abajo, el papel del endilgado CAMEL.

Argel, agosto 1966

Como decía una de las citadas críticas al concierto, tras la apariencia puramente descriptiva del "Camel Strip-tease" de Juan Hidalgo no es necesario poner mucha imaginación para ver que algo "perverso" podía intuirse en una posible doble lectura del gesto de ese caballero ensortijado y tocado con antifaz. Manejando esos objetos que – freudianamente hablando, con perdón- no es difícil leer como símbolos fálicos siendo desnudados (una afición a la que Hidalgo, todo sea dicho, nunca ha puesto ningún reparo), el papel del "striper" parecía mucho menos inocente, aunque no por ello menos cargado de un tremendo sentido del humor, de lo que a primera vista podía resultar llamativo.

La moral católica, exigida por el franquismo como uno de sus garantes y apoyos fundamentales, parecía a su vez puesta en cuestión, de manera no menos "perversa", en el número *Sangre y champaña*, uno de los más comentados de aquella sesión zaij. O así, al menos, será leída por la cenusra ante la que tuvo que presentarse antes de la realización del concierto.

SANGRE Y CHAMPAÑA (un etcétera)

una vulgar copa de champagne estará colocada en el centro de una mesa delante de un público. Detrás de la mesa habrá una silla en la que se sentará un hombre.

Acompañarán a la copa, a su derecha, una botella de champagne dentro de un cubo sin hielo y, a su izquierda, sobre un plato blanco, una botella pequeña de alcohol, un alfiler, unas pinzas, una caja de cerillas y un poco de algodón.

El hombre dividirá el algodón en dos trozos, los mojará en alcohol, dejará uno de ellos en el plato, se desinfectará con el otro el índice de la mano izquierda, lo dejará igualmente sobre el plato lejos del anterior, encenderá una cerilla y prenderá fuego al primero.

Con las pinzas cogerá el alfiler, lo pasará por la llama y lo dejará enfriar sobre el trozo de algodón que no ardió. Una vez frío, lo cogerá con cuidado por la cabeza con el pulgar e índice derechos y se pinchará el índice izquierdo, hasta hacerse sangre, volverá a dejar el alfiler sobre el algodón y siempre con el pulgar e índice derechos se apretará el índice izquierdo para que salga más sangre. A medida que ésta salga, la dejará gotear dentro de la copa e irá manchando con ella su interior.

Desinfectado el índice izquierdo con el mismo algodón, abrirá lentísimamente y sin producir el más leve ruido la botella de champagne y lo verterá despacio en la copa hasta casi llenarla

repuesta la botella en el cubo, agitará bien el contenido de la copa con el índice derecho para bien mezclar sangre y champagne.

Finalmente cogerá la copa por su pie con los dedos de la mano derecha y levantándola a la altura de sus ojos, tras una breve pausa, se la llevará a la boca y reposadamente beberá íntegro su contenido

madrid, noviembre 1966

Aunque el mismo Hidalgo reconoce, como veremos, que la pieza no contenía referencia religiosa alguna, la minuciosidad del "ritual" con que describe éste en su partitura (nada extraña, como venimos viendo, en las actividades de zaj), presentan en esta ocasión un especial "amor al rito" que el autor jamás ha negado y que, sometido a los designios de la censura, dieron lugar a que los espectáculos zaj en el Teatro fuesen suspendidos al considerar los mismos como "obscenos", "blasfemos" o "anarquistas".

La suspensión de los conciertos del teatro Beatriz (aunque volverán a colaborar con el T.E.M., en noviembre de ese mismo año) traerá varias consecuencias para zaj dignas de tener en cuenta: por un lado, y a pesar de por su "mala reputación", zaj pasó a ser mucho más conocido – para bien o para mal, y alimentando más el mito que la historia- que cuando realizaban, incluso, sus conciertos públicos. Por otro lado, como paradójicos "autores" de su propia "biografía" (cuestión que, hasta el momento, parece evidente), este hecho pasara a formar parte, junto a otras muchas y nuevas "definiciones" de zaj del "crucigrama zaj" que publicarán al año siguiente y en el que incluyen algunos de los calificativos que las recién citadas críticas les dirigieron, con especial delectación, en las más radicales (o, lo que es lo mismo, las que mayor radicalidad "anarquista" y anti-lógica destacaban del espectáculo). La última consecuencia, esbozada como hipótesis nuevamente por el "historiador" oficial de zaj, Llorenç Barber, apunta a que el mismo grupo "desde

el concierto del Beatriz ha quedado reducido progresivamente a su núcleo original: Hidalgo y Marchetti" (Barber, 1978a; 155). Con ello, el autor parece tratar de dar a entender que según iba encontrándose zaj con mayores trabas e imposibilidades de realización de su obra (con el consiguiente peligro de sus intérpretes), éstos fueron abandonando la actividad zaj y manteniéndose en aquellas ocupaciones "serias" que, como venimos viendo, casi todos ellos compaginaban con su participación en el grupo de teatro musical.

En el fondo, esta hipótesis haría referencia – o así se ha tomado en estas páginas- a "otra" forma de censura, no tan directa como la previa o la ejercida por los tribunales, pero que tampoco debemos perder de vista pues a ella, efectivamente, se debió el abandono inicial de Ramón Barce del grupo, en 1966, por "recomendación" de sus superiores dada la desconfianza de los mismos a su trabajo en zaj.

Aún en estas fechas (y desdiciendo así la impresión sostenida por Barber, aunque la estructura de zaj aún no es fija), Tomás Marco, José Luis Castillejo o Ramiro Cortés continúan formando parte del grupo, y como tal actuarán en la Galería Kreisler de Madrid, en un momento, justo tras la experiencia del Beatriz, en el que paradójicamente, tal y como lanzan en la invitación al evento, zaj se encuentra "¡AHORA COMO NUNCA! " e invitan al concierto: "el jueves 16 de marzo de 1967 a las ocho en punto de la tarde en la galería kreisler (serrano 19) en donde Ignacio Yraola le acogerá con su GENEROSIDAD 1967, Juan Hidalgo le hará saber que EL GENIO ES EL PRODUCTO DE LA CEGUERA DE LOS DEMÁS, Tomás Marco homenajeará a Raval con HISTORIAS NATURALES y LA HORA ESPAÑOLA, Javier M. Cuadrado presentará su AZ, Ramiro Cortés inflará los GLOBOS, Walter Marchetti se ocupará todo el tiempo de LANA y de sus VARIACIONES 1965 y al marcharse, CUANDO USTED NO SEPA QUE DECIR, Hidalgo se lo resolverá. ¡NO LO OLVIDE! ¡ES UN MINI-CONCIERTO ZAJ!"

La colaboración con zaj de Castillejo continúa ese mismo año con la publicación de su libro *La caída del avión en el terreno baldío*, que se presenta en la Galería Seiquier de Madrid el día 1 de abril, inaugurando la labor editorial de zaj, cercana al circuito de la mencionada "poesía experimental" que por aquellos años ya contaba en nuestro país con ejemplos tan contundentes como los llevados a cabo por el grupo *Problemática 63*, entre cuyos miembros se encontraron Julio Campal, Ignacio Gómez de Liaño o Fernando Millán, y a quien también se acercaron en algunos momentos Ramón Barce o Tomás Marco. Esta filiación con la experimentalidad en la escritura se verá reforzada a finales de ese mismo año cuando Juan Hidalgo presente al público su *Viaje a Argel*, el "nuevo capítulo de las mil y una noches", en esa misma galería madrileña.

A pesar de que a o largo de ese año las actuaciones de zaj pudieron ser vistas en Turín (*Concierto Fluxus Art Totale*), en Roma (*Manifestazione Internazionale*), o en San Sebastián dentro de nuestro país, la impresión que extraíamos de la tesina de Llorenç Barber de que zaj se va

reduciendo a su núcleo fundamental, así como los motivos por lo que ésto pudo ir sucediendo, finalmente parece confirmarse en una de las múltiples cartas que los miembros de zaj intercambian con Dick Higgins por aquellos años, con motivo de la publicación de *A Zaj Sampler* en su editorial neoyorquina Something Else Press, así como en su labor de distribuidor extranjero de las publicaciones zaj. En la misiva, enviada por José Luis Castillejo a Higgins con fecha del 23 de abril de 1967, justificando los motivos por los que la fluidez en su relación y transacciones "comerciales" se habían visto reducidos, el miembro de zaj explica que por aquellas fechas, en el grupo, "tenemos problemas para exportarlo. También tenemos otros problemas. La policía española ha llamado a Juan y a Walter para pedir información sobre zaj. ¡Feliz Siglo Veinte! Respirar es pecar y nosotros hacemos un poco más que respirar" (Zaj-Higgins, 1998; 71).

3.2.10 La hidra de tres cabezas

Con motivo de una serie de conciertos para el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica de Bilbao, celebrados entre el 25 y el 28 de enero de 1968, a la ya reducida formación de zaj a sus fundadores: Hidalgo y Marchetti, se une por primera vez Esther Ferrer, maestra y estudiante de periodismo recientemente expulsada de la Universidad de Pamplona. El inicio de su colaboración con zaj se dio porque, estando en Pamplona, José Antonio Sistiaga le comentó que "había un grupo de Madrid que hacía acciones y que necesitaban una mujer para un trabajo en San Sebastián. José Antonio me dijo que, en su opinión, la única persona capaz de hacerlo era yo. Viajé desde Pamplona a San Sebastián donde conocí a Hidalgo, Marchetti y Castillejo" (Ferrer en Albarrán, 2012; 351). Con su incorporación la "hidra de tres cabezas", tal y como será bautizada por Hidalgo (F.S.; 1996; 34) encontró su formación definitiva.

La presencia de Ferrer tendrá no pocas consecuencias para el grupo, tanto en sus métodos como contenidos de sus actuaciones: desde el nada desdeñable punto de vista de las cuestiones de identidad y género, si hasta entonces habían destacado entre los "etcéteras" de Juan Hidalgo, con la presencia de Esther Ferrer (cuya labor individual tampoco podría ser bien entendida sin contemplar un prisma tan relevante) subirán directamente a la escena, dando una nueva orientación a las actividades de zaj. No menos relevante fue la nueva dirección a nivel formal, con el paso de la "acción" en el sentido más estricto del término, a piezas compuestas por la artista ya mucho más cercanas al género de la "performance".

Ferrer ha ofrecido en varias ocasiones performances, conferencias o una particular mezcla de ambas sobre el género artístico y su especificidad, destacando de la misma (en relación con las acciones zaj) su carácter improvisatorio (que, como ya veíamos, no puede ser más contrario a las planificadísimas partituras de las acciones de Marchetti, Hidalgo y compañía), así como el valor que la reproducción fotográfica de las mismas puede tener en relación con la obra original:

Tengo muy pocas fotografías de mis acciones. En la época no nos preocupaban demasiado las fotografías. En Zaj pensábamos que era mejor que aquello quedase en la memoria de la gente que nos veía. Las fotografías de mis performance que yo conservo en mi poder datan de los años ochenta en adelante. Hasta ese momento conservo muy pocas. Tal vez algunos fotógrafos tengan algunas que se han publicado en catálogos, pero yo no. Las fotografías que me hicieron Concha Jerez y Nacho Criado son, sin duda, las mejores que me han hecho en mi vida, no en vano están hechas por artistas. Yo creo que la performance es la vida, en el sentido que sabes cuando empieza, pero no cómo va a desarrollarse, pese a tus previsiones, ni cuándo ni cómo va a terminar. La documentación a veces es muy mentirosas. En el mundo de la performance, como en cualquier forma de expresión, hay cosas horribles. Puro efectismo. Yo no doy demasiada importancia a la documentación. Creo que cuanto más bonitas son las fotos o el vídeo, peor es la performance. Si ves la foto de una performance y te preguntas qué es lo que ves, entre sorprendido y extrañado, es porque la performance tenía algo especial que no se puede recoger con la cámara. Sólo si has estado allí te has dado cuenta de qué era aquello. Pero como documentación prefiero la foto al vídeo (Albarrán, 2012; 356).

Aunque más adelante será necesario acercarse a las polémicas que la relación entre la performance o la acción y la documentación fotográfica han tenido en el arte contemporáneo por medio de las acciones fotográficas de zaj, es de señalar que esta cuestión, que hasta ahora había pasado inadvertida para zaj, preocupado por sus otras "muestras de presencia" con los cartones y libros pasa ahora a una nueva dimensión. El papel "documental" de la fotografía como parte de sus acciones (o su posterior transformación directa en acción fotográfica), comienza a tener ahora una importancia mayor en relación con el medio fotográfico, y es necesario hacer notar también en esto lo adelantado de la problemática en relación con las actividades del grupo en nuestro país, a finales de los años sesenta.

No puede pasarse por alto, en este sentido, el papel que nuevas acciones (o modos de interpretar anteriores) con un mayor componente "corporal", tendrán con la introducción del componente femenino en el grupo, que dotaba a los mismos de nuevos significados, sumados a la elegancia y simplicidad tantas veces mencionadas. Por ello, y a pesar de que posteriormente el mismo Hidalgo haya tamizado la posible influencia de Ferrer en el grupo, con declaraciones recientes, desdibujando su importancia en zaj y cambiándola por la importancia que zaj tuvo para el trabajo de la recientemente galardonada con el Premio Velázquez de las Artes Plásticas en 2014,

no es imposible pasar por alto la coincidencia temporal de unas y otra dentro de la producción artística zaj:

Esther ha hecho lo que otros muchos: seguir el camino de papá [se señala a sí mismo y sonríe]. Cuando Marchetti y yo la conocimos, Esther era una chica muy dotada, por supuesto, con muchos intereses. Además está doctorada en periodismo, ha sido crítica de arte, etc. Ella empezó como intérprete de piezas de Walter Marchetti y mías; si necesitábamos la intervención de otra persona, contábamos con ella. Poco a poco fuimos insistiendo para que hiciese sus propias piezas. Al principio, no se lo creía mucho. Sus primeras ideas eran algo flojas, pero después, se ha convertido en una persona muy muy interesante. Hoy en día es una gran performer, esa es la faceta que más me interesa de su trabajo.” ; "Esther Ferrer no tenía capacidad creativa cuando estaba con nosotros y la ganó cuando se vio obligada a solucionarse la vida porque ya no se la solucionábamos nosotros (Vaquero, 2015; 68-69).



Eugenio de Vicente, *El caballero de la mano en el pecho* (1967)

Intervienen Esther Ferrer y Juan Hidalgo

Fotografía: Düsseldorf, 14 de mayo de 1968

Como es lógico, la polémica no ha pasado desapercibida para la propia Esther Ferrer, y así lo ha hecho notar en algunas ocasiones, reforzando lo político de su propuesta artística en relación con el feminismo:

En este país hay un machismo histórico que induce a creer que una no ha existido antes ni al margen de Zaj. Yo no nací con Zaj. Aporté algo a Zaj a mi manera, como todas las personas que en un momento u otro colaboraron, pero nosotros tres, Juan, Walter y yo, nos mantuvimos contra viento y marea haciendo Zaj, solos, eso es todo (Albarrán., *Op. Cit.*; 352)

Polémicas aparte, verdaderamente, la intención de zaj parecía ser por las fechas empezar a trabajar con una mujer, tal y como ponen de manifiesto muchas de sus actuaciones durante ese mismo año en las que, a pesar de formar ya parte "oficial" del grupo, Ferrer no pudo estar presente: tal fue el caso del que podemos denominar como "último concierto" del zaj "clásico" en Madrid, antes de su retorno "historicista" a la capital, celebrado en la Escuela de Bellas Artes el día 10 de febrero, y para el que recurrieron a Terele Pávez para realizar con ellos las acciones zaj. También en su "Segunda Tournée" por Europa, tras los conciertos que ofrecieron en París durante las míticas revueltas de mayo, en los que sí se encontró la artista navarra junto a ellos, contaron con Beatrix Vorhoff entre los colaboradores de su gira alemana por Colonia, Düsseldorf y Aquisgrán.

Sin duda, esta presencia femenina en los conciertos zaj no es casual, y aunque aún queda mucho por ver sobre la importancia que el feminismo pudo tener en estas manifestaciones (aunque en este trabajo se atenderá a la cuestión de género en la obra de Juan Hidalgo, este análisis en relación con Esther Ferrer merecería un trabajo consignado en exclusiva a su relevancia histórica), no parece ser una cuestión casual. Es por eso que proponíamos hace unas líneas la hipótesis de que la presencia de Ferrer en el grupo dotaba a este de una cuestión corporal que hasta entonces no había sido ni tan siquiera contemplada en acciones como *6 minutos para 2 intérpretes y 3 posiciones con contacto corporal o 3 posiciones y sus inversas para 2 mujeres ó 2 hombres ó 1 hombre y 1 mujer*, consistente en una acción en la que:

2 intérpretes, A y B, decidirán realizar 3 posiciones distintas de cualquier tipo y con cualquier contacto corporal

cada una de ellas durará 1 minuto

las 3 restantes serán, en el mismo orden y con la misma duración, las ya realizadas, teniendo en cuenta que B ocupará el lugar de A y viceversa

(el uso de objetos accesorios es libre e ilimitado)

madrid, 31 de octubre de 1966

Una acción que ya habían realizado los componentes masculinos de zaj en alguna ocasión, pero que ahora, con la contribución del elemento femenino en los "contactos" podía dotar a estos de un nuevo cariz, así como de unas muy sugestivas interpretaciones, dada la equivalencia en las posiciones de A y B (masculino y femenino, o viceversa).

Lo mismo sucede con una de las piezas que más polémica levantará a partir de ese momento en los espectáculos zaj, y que ocasionará que los mismo, en ocasiones, sean calificados como "pornográficos" (Filare, 1972), entre otros muchos adjetivos que a partir de ese momento ya no hablan de "soberanas tonterías", como lo habían hecho hasta entonces, aludiendo formalmente a las acciones de zaj, sino con adjetivos que calificaban las acciones del grupo (y despreciaban a sus intérpretes) atendiendo sobre todo a lo "llamativo" y verdaderamente transgresor (una vez más) de su relación con el cuerpo. Las descalificaciones – y no creemos que de manera casual – pasan a partir de este momento del carácter "concpetual" de los cuadros escénicos - "soberanas tonterías" - a los propios intérpretes por su carácter presencial, físico e incluso "moral".

Si uno no supiera de los esfuerzos que hace "La Cazuela" por ofrecer a los alcoyanos lo más avanzado del teatro de nuestros días y el sacrificio que esto significa, a la vista del Conjunto ZAJ presentado la semana pasada en la Casa de Cultura diría que, por alguien, se nos quiere tomar por "conejillo de indias" para experimentar hasta donde puede llevar el hombre su capacidad de aguante y no salir con las patas por el aire ante ciertas cosas que, bien miradas lo mismo pueden ser tratadas de teatro mimo que de teatro timo.

Nada nos dice tampoco que, esto mismo, haya sido representado en Nueva York, en Berlín y en Madrid. Nada en absoluto. Nos imaginamos que los espectadores de cualquier latitud, ante un actor vertiendo una botella de vino sobre un vaso, desbordándose éste y cayendo el líquido sobre el plato y la mesa hasta llegar al suelo, habrá quedado tan estupefacto como nos quedamos aquí. O, si no, recorriendo con una lupa la compostura física de una actriz, deteniéndose especialmente en aquellos puntos neurálgicos de los pechos y pelvis. Y no es que seamos unos mojigatos y nos asuste todo esto, sino que, como espectáculo, lo consideramos burdo y, con alguna variante, ya se daba cuando nosotros éramos jóvenes en los barracones de feria. (Barber, 1978a; 161-162)

Como ya había sucedido con la censura "oficial" del Beatriz, a la que desde la prensa no se dudó en dar la réplica, aplaudiendo en la mayoría de casos la decisión gubernamental de prohibición del espectáculo, la opción que ante un espectáculo zaj empezará a ser contemplada por las "autoridades competentes" de la crítica y la noticia será la censura moral, como la ejercida

desde el primer concierto bilbaíno de Ferrer:

Estos jóvenes de "Zaj" han pretendido y pretenden renovar... ¡Hace falta tener valor! Pretenden renovar cuando habría que denunciarles, como se ha hecho y se hará con otros espectáculos absurdos y perjudiciales.

[...] El Zaj es un espectáculo inadmisibile. No puede engañarse. Lo de ellos no es arte. Porque el arte es espíritu, es expresión, lenguaje, significado, sugerencia...lo que ustedes quieran menos guasa, mentira, falta de educación, grosería, descaro, cinismo, papanatería, simpleza, chocarrería, gamberrismo...

Lo que aún no entiendo, de verdad, es como estos tres vagos del arte que se hacen llamar Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Walter Marchetti, han salido vivos de sus actuaciones. De verdad, amigos, que no entendemos tampoco como personas que padecen necesidad no se unen al grupo "Zaj". Vivirían sin trabajar, comerían hasta en escena, se lavarían los pies en público, se permitirían tirar coñac por el suelo para decir que son creadores de música, jugarían a ser místicos e incomprensidos, se las darían de intelectuales y hasta de sociales, harían declaraciones absurdas y terminarían engañando a algún crítico que quiere ponerse y hacer "el vanguardista" porque reside en París, Londres o Madrid (Alonso, 1968).

Si al margen de la prensa escrita observamos el testimonio de la propia Ferrer sobre las reacciones que su presencia sobre el escenario despertaba, nos encontraremos con unas "aportaciones" por parte del público desmesuradamente alejadas de los (incluso) "simpáticos" chascarrillos descritos por los periodistas en sus crónicas sobre lo que sucedía en los conciertos anteriores, admitiendo que era frecuente que se refirieran a ella con apelativos como "puta" (Ferrer, 2003; 139). Semejantes situaciones nos llevan a pensar que, por el mero hecho de que una mujer se expusiera públicamente a realizar un tipo de actividades como las relacionadas con "zaj", ésta era no sólo censurable, sino públicamente reprochable para la mentalidad imperante, nacional-católica y patriarcal. Un problema del que, por ejemplo, no tenemos constancia de que haya tenido que enfrentarse directamente Juan Hidalgo en nuestro país. Quizá porque, como venimos viendo, para transgredir las normas (también ideológicas, políticas, biopolíticas y sociales) podía valerse de ciertos mecanismos que la mera presencia femenina en escena no podía esconder, o porque las acciones más "comprometidas", desde el punto de vista del género o la posible representación de una identidad homosexual de una manera más o menos explícita (como podían ser las mencionadas llevadas a cabo en el festival DIAS) se realizaban fuera de las fronteras de la España franquista donde, aunque polémicas, resultaban mucho menos perturbadoras de lo que podían haberlo sido aquí, donde nuevamente jugando con el carácter privado del envío postal Juan Hidalgo ofrece uno de sus huevos como felicitación de la Pascua zaj del mismo modo que saludará la

llegada del año siguiente preguntando a los receptores de su cartoncillo-felicitación, "¿Cuál es el 69 zai?".



Juan Hidalgo, *Un huevo de Juan Hidalgo para la pascua zai*

Cartón, 8,3 x 13 cm

Madrid, 1968

3.2.11 Las primeras acciones fotográficas eróticas de Hidalgo

Sí que tenemos constancia, no obstante, de algunos de los verdaderos problemas a los que Hidalgo ha tenido que enfrentarse por las cuestiones sexuales involucradas en su obra, al enfrentarnos históricamente con las primeras "acciones fotográficas eróticas" que realiza en el año de 1969. El contexto en el que éstas (*La Barroca Alegra y la Barroca Triste*, *Flor y Mujer* y *Flor y Hombre*) se realizaron y expusieron por primera vez en Alemania, así como las polémicas que despertaron en el momento de su exhibición pública en la exposición *Prospect 69*, han sido relatados en diversas ocasiones por el mismo Juan Hidalgo:

Entonces estuvimos invitados a una exposición maravillosa, de grandes artistas no solamente españoles sino italianos, ingleses, alemanes, norteamericanos, que se hizo en el Kunsthalle de Dusseldorf. Y ahí yo tenía un galerista alemán que me dijo, "¿Qué quieres hacer?" y yo le dije: "Hombre, a mí lo que me interesa hacer es una cosa sobre los genitales, porque a mí los genitales son una parte del cuerpo que me interesa muchísimo".

[...] Yo le propuse a este galerista alemán que yo iba a hacer unos trabajos sobre los genitales, como acabo de decir: de hombre y de mujer. Y entonces le expliqué más o menos – no hacía falta porque era una persona muy inteligente (risas)- le expliqué de que se trataba y el me dijo, "Ah, pues muy bien". Yo le dije, "Espero que no haya problemas"... Y tuve problemas bastante gordos, ya que las fotografías se hicieron en Madrid, me compré un maletón tremendo para llevar las fotografías preparadas para exponer, y entonces había una censura cuando llegamos a Alemania, a Colonia, a Düsseldorf, que tenía en ese momento un mismo aeropuerto, y tenía un control de la aduana, y sobre todo había un control de que las obras que trajeses, como ya se decía que eran muy contemporáneas, de gente muy loca, que fuesen "dignas", que no asustasen a nadie. Entonces había que esperar para poder pasar la aduana sin que te abriesen la maleta, porque si te la abrían ya se acabó la historia. Y no la abrieron.

Así que llegué finalmente al Kunsthalle con mi maleta y allí se montó todo. Estaba Dunhoff, un fotógrafo alemán al que nos presentaron y que era quien montaba mis fotografías para la exposición, y que trabajó con Walter Marchetti haciendo unos trabajos muy interesantes. Entonces, bueno, así se puso y tal y cual. Se inaugura esta exposición y a pesar de que los alemanes estaban muy dispuestos a que no hubiese ningún problema sobre todo por el sexo, y que ellos al aire libre estaban siempre en pelotas y tal y cual y no pasaba nada (y siguen estándolo, por ejemplo, en München en el jardín inglés que es una maravilla todo el mundo en verano está en pelotas, bañándose, haciendo tal y cual... y es una maravilla, es muy bonito todo). Entonces se expusieron estas fotografías y todos los trabajos de los demás y bueno, en Alemania hay una costumbre (que ahora la hay también en España, afortunadamente), de llevar a niños a ver las exposiciones y todo esto. Y naturalmente, nadie tuvo en cuenta que había cosas que podían estar mal para los niños, o para señoras, o para señores de cierta sensibilidad. Y entonces pasó lo que tenía que pasar: que hubo gente que protestó por los niños, y no solo por los niños, por presentar estas imágenes que se salían un poco de lo normal. Y me llamó el director del Kunsthalle y me dijo: "Mira Hidalgo, nosotros no tenemos ningún problema, pero claro, hemos recibido todas estas protestas y vamos a hacer una cosa: Alemania tiene un sistema en el que llamamos a cuatro personas que son las que ven las obras, que proceden cada uno de distintos campos, y que deciden una vez lo han estudiado si es obra de arte, que es lo que nos interesa a nosotros, o es pornográfica. Esta mañana vendrán estos señores y por la tarde, a eso de las cuatro o

las cinco, yo le doy una respuesta: si es obra de arte se queda todo como está, y además dos meses expuesto y no hay ningún problema. Si es pornografía pues tenemos que retirar las obras y ya está.” Yo le dije, “Bueno, yo no tengo ningún problema, vamos a ver qué es”.

Y a las cuatro y pico de la tarde me encontré otra vez con este señor, que me estaba esperando en la puerta de una de las salas de exposiciones, y me dice: “Hidalgo, le felicito. Es obra de arte”. Bueno, ya está. (Hidalgo en Pérez, 2011)



Juan Hidalgo, *Barroca alegre. Barroca triste*, 1969

2 fotografías de 50 x 60 cm/u

Más allá del evidente – e importantísimo- componente erótico de estas cinco acciones fotográficas, que hará que no sean vistas en nuestro país hasta que se organicen las primeras exposiciones en las que zaj adquiere un valor “histórico” durante los años ochenta, en este momento una de las características que más llaman la atención sobre las mismas (y en ella fundamentará Inmaculada Aguilar su texto en la exposición dedicada a las mismas de la Galería Juana de Aizpuru en 1993) es el valor fotográfico en sí mismo que adquieren las obras, hasta entonces insólito en la trayectoria de zaj, y que convertirán en un nuevo cuestionamiento de cualquier tipo de práctica artística conocida hasta entonces en nuestro país (pues, como se verá con mayor detenimiento en el apartado destinado a observar la transgresión a la producción formal de zaj, su máxima fue siempre la de difuminar cualquier tipo de frontera artística). La fotografía, en manos de Hidalgo, ni tendrá valor intrínseco como “producto” final y conclusivo, ni como documentación del proceso de la misma, sino como “proceso” mismo de una acción de la que la fotografía no es sino otra de las partes que la conforman.

La cuestión erótica y a influencia de la sexualidad en la obra de zaj no se limita a esas fantásticas fotografías de aire surrealizante, sino que se mantiene en el lugar en el que hasta entonces habían tendido un mayor desarrollo: los "etcéteras" y acciones de Hidalgo, en las que en este año aparece un nuevo formato: la "nota". Estas, de carácter mucho más "reflexivo" e incluso "teórico" que los "etcéteras" en relación con acciones de uso común y ordinario, sirven a Hidalgo para descubrir significados ocultos, casi siempre relacionados con cuestiones de índole genérica y sexual, en la que se involucran relaciones de poder -lo que podríamos denominar como "comportamientos biopolíticos", usando una terminología frecuentemente utilizada en la actualidad-. Con éstas notas, la obra de Hidalgo actúa, a su nivel, de manera paralela a como lo habían hecho obras como, por ejemplo, las *Mitologías* de Roland Barthes (1957); los inicios de la sociología como *The Presentation of Self in Everyday Life* de Erving Goffmann (1959), o prácticas y acciones como las llevadas a cabo por los letristas y situacionistas. En esos mismos años, además, el desenmascaramiento de las acciones aparentemente "objetivas" y libres de significados ocultos en relación con las cuestiones de identidad y género estaban siendo parte fundamental de los programas políticos de los movimientos minoritarios, como los llevados a cabo por el feminismo norteamericano y francés. En este sentido, es necesario recordar que en esta misma fecha aparece un ensayo tan representativo para el particular como *Sexual Politics* de Kate Millet (1970).

Desde este punto de vista, una nota como *El Falismo de los saludos*, resulta de una radical importancia para entender la obra de Hidalgo y zaj tanto de este momento como en retrospectiva, de manera política y, muy especialmente, en relación con lo que se refiere a la sexualidad y al imbricado cultural en que se sitúa todo lo relacionado con la misma (cuestiones relacionadas con el género, con el poder, con la raza, con la situación socioeconómica y política, legislativa, etc.).

EL FALISMO DE LOS SALUDOS (NOTAS)

el brazo en el saludo fascista es un pene erecto, largo y fino con glande en punta

es un pene decadente y sus poseedores no demuestran o esconden complejo de inferioridad.

El brazo en el saludo comunista por el contrario es un pene que se nos muestra corto, tal vez por modestia, pero fuerte y con potente glande en forma de puño.

Es un pene ideal y sus poseedores no esconden o demuestran complejo de superioridad.

El brazo en el saludo militar se cierra en ángulo, procurando perder su

*apariciencia fálica pero señalando la gorra, glande enano gigante.
Es el pene más castrado y más engreído de todos.*

*El brazo clerical en las bendiciones es un pene mediano y elegante con
disimulado glande fantasía, se sacude arriba y abajo, a un lado y a otro*

*En el saludo convencional, al estrechar las manos, estrechamos nuestros
glandes, lo que a veces nos suele producir un gran placer*

- *permítame que le presente a fulano de tal*
- *muchísimo gusto*
- *el placer es todo mío*

*No olvidemos tampoco a las lánguidas hembras sofisticadas que desde
más de un metro de distancia te presentan su serpentino falo para que
beses con emoción su marmóreo grande desangrado*

Juan Hidalgo, madrid, 1969

Estas acciones fotográficas eróticas, así como la cuestión del erotismo y la sexualidad en el arte de Juan Hidalgo, tendrán, como ya se viene anunciando desde el inicio de estas páginas, un apartado específico en que tendrán que ser revisadas necesariamente desde la perspectiva tanto del panorama artístico como ideológico y cultural del contexto temporal y geográfico en que hicieron su aparición, hasta los últimos ejemplos consignados dentro de la producción reciente de Juan Hidalgo.

Por el momento, es necesario seguir avanzando por el particular y sinuoso (a pesar de entreverse a menudo como lógicamente lineal, e incluso monótono) de la trayectoria de Hidalgo en zaj.

El año siguiente, parece empezar a tener para la formación lo que podríamos denominar como un cierto "aire de final" que se agudizará inconmensurablemente en los dos siguientes. Esta impresión viene dada por la publicación del último de los cartones del Zaj "clásico" por parte de Juan Hidalgo (9 de mayo de 1970), así como por lo exacerbado de las acciones realizadas tanto *desde* como *hacia* zaj. Por un lado, y en respuesta a la petición por parte de Wolf Vostell de participar en la exposición *Fluxus & Happening* celebrada en Colonia ese mismo año, Hidalgo y Marchetti enviaron como toda respuesta una nota en la que anunciaban que "we are not interested in this exhibition", acompañándola de una foto de los miembros de zaj literalmente "dando la espalda" a la cámara. Este hecho, a pesar de seguir con la actitud de "distanciamiento" de las propuestas de zaj y Fluxus, que, no obstante, coincidieron en muchos de sus planteamientos,

parece querer marcar un consciente distanciamiento (y tal vez, sólo aparente, pues la obra se expuso como tal dentro del programa de Vostell), a pesar de que gracias a la red internacional, y a las relaciones mantenidas con sus miembros, zaj fue mucho más conocido fuera de nuestras fronteras, especialmente en Norteamérica (donde su vinculación con Cage también servía como puente con la "Galaxia Duchamp"), así como por el norte de Europa.



Fotografía del grupo zaj para *Happening & Fluxus*, 1970

El rechazo de esta invitación ha sido comentado en múltiples ocasiones por el propio Hidalgo, quien comenta que esta negación era fruto, en buena medida, del sentido del humor que siempre rodeó las acciones zaj, y que en este caso en particular, sería posible poner desde la actualidad en contacto con la propia negación de zaj a "historizarse" por persona interpuesta. Del mismo modo, cuando Maciunas les había propuesto entrar a formar parte de Fluxus, ellos le habían respondido que por qué no se incorporaba Fluxus a zaj. Como señala José Antonio Sarmiento, a pesar de que tanto la nota de Hidalgo y Marchetti, y la fotografía de zaj, fueron incluidas finalmente en el catálogo de la exposición alemana, el gesto de zaj de negarse a participar (más) "activamente" en la misma, con acciones suplementarias a la que realizaron con la propia negación a hacerlas, no fue olvidado por Vostell hasta el punto de que cuando se realice la exposición antológica de zaj en el Museo Reina Sofía en 1996, el artista alemán se negará a prestar la obra "zajografía" de Juan Hidalgo, que formaba parte de su colección particular (Sarmiento, 1996; 24 n. 17). La decisión de zaj, por tanto, de no mostrar interés alguno en la exhibición alemana, podía ser así tomada, una vez más, como una de aquellas "intervenciones en la historia" a las que el grupo nos tiene acostumbrados.

El público español (pues su historia es inherente a la de zaj), partiendo de lo ocurrido hasta entonces, con especial hincapié en la función del Beatriz, y avanzando casi lo que sucederá con sus funciones en los Encuentros de Pamplona, o en la Galería Juana Mordó, empieza a comportarse ese año con una violencia explícita hacia los espectáculos zaj como hasta entonces sólo había podido intuirse. Así lo probaría el relato de la función que zaj ofreció en la Universidad de

Valencia. Nuevamente es Llorenç Barber quien recoge la crónica en su tesina, aportando la descripción del concierto en el que el músico entró por primera vez en contacto con la actividad del grupo:

El 14 de marzo de 1970, zai da un concierto en la Escuela Especial de Arquitectura de la Universidad de Valencia. Realizan el concierto Hidalgo, Marchetti y Ferrer.

Entre otras, se interpretan las siguientes obras: "6 minutos para 2 intérpretes y tres posiciones con contacto corporal" de Hidalgo, "Das Augenlicht" de Tomás Marco, "Variaciones 65" de Walter Marchetti, "El caballero de la mano en el pecho" de E. de Vicente, etc, etc.

El concierto encontró una respuesta en el público tan agresiva que, pronto, envueltos en un ataque de "histeria colectiva", empezó a atacar con objetos contundentes al impasible e irritante (por su vacuidad) Walter Marchetti, quien continuaba (en la medida de lo posible) absorto en su trabajo. Esta inexplicable histeria no acabó ni aún cuando un señor (puede que el más serio del público) resultó herido (de levedad) y tuvo que salir con las lógicas y sonoras protestas. El bedel, por su parte, trataba de disuadir a Walter de que cesase el "espectáculo" haciéndole ver el peligro que para el local suponía tal batalla campal, sin conseguir la más mínima respuesta.

Tras el concierto, y a petición del público, hubo un "coloquio" en el que, a cada pregunta de público Hidalgo contestaba con una acción sin palabras, por toda respuesta. (Barber, 1978a; 179)

Una vez más, estas "batallas campales", o el papel que éstas ocuparon en la prensa del momento, podrías ser una línea crítica a seguir para valorar la actividad de zai en nuestro país, y más en un momento en que los recortes de libertades individuales (y de prensa, con su consiguiente servilismo al poder), hacían que la respuesta del público— casi siempre, negativa, pero también de otras índoles, como veremos— frente a los espectáculos zai, puedan servir como innegable parámetro crítico a través del que poder hacer una historia — al margen de la historia— de la actividad del grupo.

A caballo entre 1971 y 1972, y como colofón a este cambio de orientación en lo que a las "(des)apariciones" de zai se refiere, encontramos dos nuevos y significativos casos: en primer lugar, la publicación de los "etcéteras" que hasta entonces había escrito Juan Hidalgo, dando a los mismos una nueva "vida" más cercana al libro/objeto tradicional. Esta misma línea de transformación y cierta "relevancia" histórica, la da en enero de 1972 el estreno en España de *Ukanga*, la obra que Hidalgo compuso para Darmstadt en 1957 y que ahora dirigía Arturo Tamayo

en Madrid con motivo de la I Semana de Nueva Música.

La presentación de ambas obras en un formato y estatus "tradicional", desde el punto de vista objetual y procesual de la misma, contó con un nuevo capítulo en la realización de "Ambientes zai" con motivo de la *Documenta* 5. Para ella, Juan Hidalgo y Walter Marchetti prepararon los proyectos 1 y 2, que detallaron del siguiente modo:

2 PROYECTOS DE JUAN HIDALGO Y WALTER MARCHETTI PARA DOCUMENTA 5

PROYECTO 1

(para colocar en espacio cerrado)

a) construir una estructura como indica la figura 1, con barras (o tubos) de hierro, metal o material plástico sólido, transparente o no/ incoloro o de cualquier color.

b) situar la estructura, como único objeto, dentro de una habitación espaciosa, pero no enorme, rectangular o cuadrada, con puertas de entrada y salida.

c) materiales adicionales serán colocados – por nosotros- después de haber sido realizada y emplazada la estructura (1)

(1) aunque las estructuras son importantes por si mismas, los materiales adicionales son, al menos, tan importante como ellas. Estas pueden servir de soporte, pero no necesariamente, a la totalidad o a una parte de ellos.

PROYECTO 2

(para colocar al aire libre sobre la hierba)

a) construir una estructura como indica la figura 1, siete como indica la figura 2 y siete más como indica la figura 3, con barras (o tubos) de hierro, metal o material plástico sólido, transparente o no / incoloro o de cualquier color.

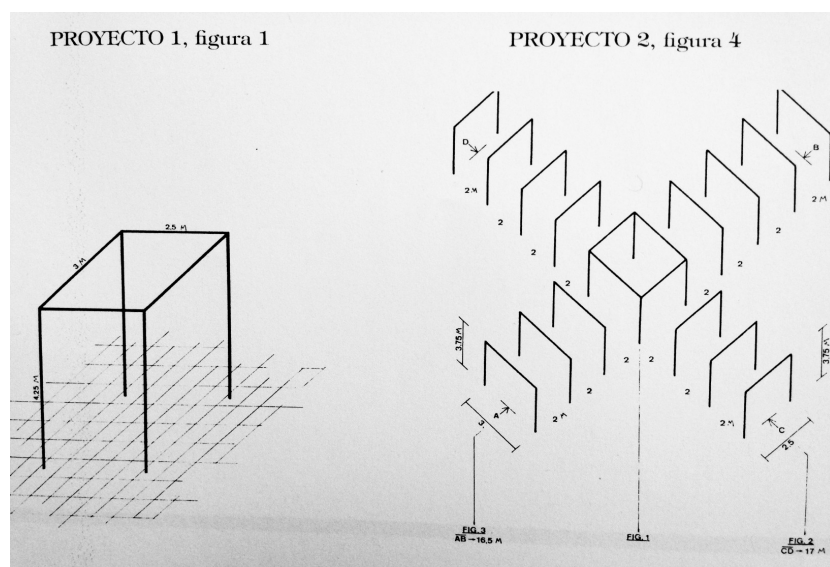
b) las estructuras se hincarán 50 cm en la tierra, la figura 4 indica su localización sobre la hierba.

c) *materiales adicionales serán colocados – por nosotros- después de haber sido realizadas y emplazadas las estructuras. (1)*

(1) aunque las estructuras son importantes por sí mismas, los materiales adicionales son, al menos, tan importantes como ellas, estas pueden servir de soporte pero no necesariamente, a la totalidad o a una parte de ellos

madrid, 12 febrero 1972

Como suele suceder con las obras zaj, en las que el valor del proceso de realización de la misma siempre prima sobre la producción final de carácter material, dando lugar, incluso, a múltiples interpretaciones materiales partiendo de un mismo concepto, estos "Proyectos" para la *Documenta 5* tendrán diversas vidas posteriores: el primero de ellos, acabará por convertirse en el "ambiente zaj" titulado *Lanas*, y realizado con motivo de la fiesta de fin de curso del Instituto Alemán de Madrid, celebrada el 30 de mayo de ese año. Ese ambiente, reproducido hoy en el M.N.C.A.R.S., resulta novedoso dentro de la producción de zaj, como lo serán muchas de sus propuestas objetuales, pues por primera vez cuentan con una existencia espacial autónoma de la presencia de un espectador para su configuración. No obstante, este no está excluido de la misma en tanto que en una obra semejante (compuesta por 1700 hilos de lana de colores de los que cuelgan otros tantos cascabeles) puede eventualmente, y en base a los movimientos del mismo (o a la ausencia de los mismos) crear composiciones musicales guiadas únicamente por la aleatoriedad del movimiento.



Juan Hidalgo y Walter Marchetti, *Proyectos 1 y 2* para la Documenta 5, 1972



Juan Hidalgo, *Proyecto 1. Mu Mon Kan*, Las Palmas de Gran Canaria, 1999

Juan Hidalgo, *Nur*, Las Palmas de Gran Canaria, 2001



Juan Hidalgo, *Ideograma*, Las Palmas de Gran Canaria, 2005

La obra, como decimos, tuvo una vida efímera durante ese año de 1972, y fue recompuesta por el propio autor para la exposición *Fuera de Formato*, celebrada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1983. Asimismo, como parte de esta "vida expandida" de las "partituras" zaj, cuyo lugar natural en tanto que proyectos es una deriva por el tiempo y el espacio, este ambiente conceptual tendrá una nueva encarnación como parte de la pieza *Música en el Aire* que el autor realiza a partir de lanas y papel pautado para la exposición *Madrid: Espacio de Interferencias*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1990 (Samaniego, 1990), y acabará por dar forma a la escultura pública: *Proyecto 1: Mu Mon Kan*, realizada para una glorieta de circunvalación de Las Palmas de Gran Canaria en 2000 (Astiárraga, 2009; 45).

Todos estos cambios hacia la objetualidad y la creación de "ambientes" partiendo de las

partituras e ideas puras originales, podrían ser tomados como indicios de una nueva orientación en zaj, e incluso de un aparente cambio de su posición dentro del panorama del arte contemporáneo español. Unos indicios que se verán consagrados en el mismo momento en que, por circunstancias de significado político (mayor presencia policial en las Universidades españolas, donde zaj había desarrollado mayoritariamente sus conciertos) se vean obligados a reducir drásticamente, casi hasta su efectiva desaparición, sus actividades en España. Esta "consagración", al darse en pleno apogeo de las críticas y acciones violentas en sus conciertos provocará, asimismo, que el grupo empiece a tener un aura "mítica" como parte del arte de los sesenta en nuestro país de cara, sobre todo, a la nueva crítica artística que empieza a desarrollarse desde principios de los setenta, y que tendrá su punto de máxima inflexión en los *Encuentros de Pamplona* de 1972.

Esta celebración artística se trató de un evento que, en su propia singularidad, planteará múltiples contradicciones sobre la emisión y recepción de propuestas de vanguardia de este tipo en el marco de la praxis y crítica artística de nuestro país, como veremos con mayor detenimiento, sirvió para el particular que nos ocupa, como un inmejorable termómetro del que las actividades de Hidalgo y compañía iban a convertirse en parte del mercurio llevado, casi, a estado de ebullición.

3.2.12 Zaj en Los Encuentros de Pamplona de 1972

Pocos eventos han tenido en nuestro país una presencia y repercusión histórica más difusa y controvertida que los *Encuentros de Pamplona* celebrados en dicha ciudad entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972. Tal y como se ha señalado en recientes investigaciones, de las que este trabajo no se puede despegar, por la más que pertinente revisión en clave política que han realizado sobre este singular evento (Díaz Cuyás y Pardo, 2003; 17-74), los *Encuentros* han presentado para la historiografía del arte español un verdadero reto de interpretación por diversas cuestiones, en muchos casos paralelas - por lo que a nuestra investigación en particular se refiere - a la propia "vida" de un grupo participante en ellos, como fue zaj.

Esta multiplicidad de interpretaciones posibles se debieron a distintos puntos que es necesario contemplar. A saber: la extrañeza que provocaban manifestaciones vanguardistas en el seno de la cultura española del tardofranquismo; la incapacidad de gran parte de asistentes y críticos de valorar estética o conceptualmente las aportaciones de esta vanguardista e internacional muestra del arte "intermedia", que más tarde sería alabada como punto de partida y reflejo del desarrollo de los "nuevos comportamientos" en nuestro país (según Marchán, 1974b; 25); la incapacidad de ver cualquier elemento artístico desarrollado bajo el franquismo al margen de su lectura política simplificada en la confrontación "franquismo/antifranquismo" y, en este mismo sentido, la confluencia de distintas facciones ideológicas: desde la resistencia "antifranquista" clásica de marxistas y comunistas a nacionalistas vascos, y en las que incluso el grupo terrorista

ETA tuvo su particular presencia en un evento en el que confluían – y conflagraban, incluso, ideológicamente hablando - las visiones vanguardistas antiburguesas con las facciones que vieron en estas mismas opciones la representación de un esnobismo burgués patrocinado por la familia Huarte, mecenas del evento.

En el marco de tan convulsa e iluminadora situación, zaj actuó en el Teatro Gayarre el día 28 de junio, dentro del apartado dedicado a la música experimental, en el que compartieron espacio con músicos como el eterno maestro John Cage, quien no dudó en apoyar la actuación del grupo en el marco de los *Encuentros*, como en todo cuanto habían hecho Hidalgo y Marchetti hasta la fecha y aún después (Jover, 1972; 21-22). Ésta actuación de zaj fue una de las más claras representaciones de esta colisión y tensión de formas de entender el hecho artístico en esas coordinadas espacio-temporales, junto con las conocidas interrupciones de algunos eventos callejeros por las fuerzas del orden público, el rasgado de una de las cúpulas diseñadas por de Prada Poole como "sede" de los *Encuentros*, o algunas intervenciones del propio público en acciones y coloquios. Tal y como puede verse por medio de - una vez más- las múltiples críticas que se realizaron del concierto zaj, en el que la reacción de los asistentes podía ir desde el recuerdo de las prácticas "clásicas" de vanguardia (como las *seratas* futuristas o las veladas dadaístas del Cabaret Voltaire, con sus particulares "escándalos" a la norma artística), hasta la alusión directa al mencionado "terrorismo" del que parecían hacer gala las acciones y los participantes en ellas, así como la consabida catalogación de las acciones zaj como "tomadura de pelo". A continuación, algunas de los relatos de lo que del concierto zaj en los *Encuentros de Pamplona* pudo leerse en la época:

Si Zaj hubiera sido lo que el público pensaba, la cosa hubiese cambiado; pero Zaj se convirtió en una lamentable tomadura de pelo por parte de unos y de otros.

No hubo originalidad, no hubo ingenio, no hubo arte, si eso es lo que se pretendía. Señores de Zaj: qué vergüenza, qué vergüenza.

El público se propuso aguantar lo que le echaran, los actores aguantar lo que el público les "echase". Total: un duelo a favor del público, que durante los últimos cinco minutos venció por K.O. técnico a los "actores".

Zaj solo era mímica en dos horas de espectáculo; sólo una palabra inadmisibles, fue un "taco" irrespetuoso y blasfemo. Lo soltó un "actor".

¿Recuerdan aquella inocentada que un cuadro de teatro de aficionados pamploneses solía dar a su público el 28 de diciembre? Se titulaba "la agonía de un cabo" (de vela, claro). También así terminó Zaj, pero lo de nuestros aficionados hace ya 25 años, y esto quería ser arte contemporáneo, o más.

Lo mejor de Zaj el público asombroso de capacidad de aguante (De Aguirre, 1972).

* * * * *

Que John Cage, patriarca de la música experimental, por ende, del arte contemporáneo, aplaudiera en nuestra presencia a los tres miembros del grupo Zaj; durante su representación no es óbice para que aquí califiquemos de auténtica tomadura de pelo lo que en la tarde del miércoles vimos en el Teatro Gayarre. El grupo Zaj; bien puede permitirse una "boutade", pero no hacer de un espectáculo al que acudió una cantidad tal de público que llenó el teatro, la broma más insípida y sin razón que pueda verse (Martínez Florencio, 1972).

* * * * *

Conocimos a Zaj hace ya bastantes años. Entonces, nos dijeron -eran aquellos los tiempos en que Víctor Auz era Director de los teatros nacionales, aquellos mismos tiempos en que el Teatro Beatriz de Madrid era sede de proyectos que mucho interesaban fueran malos o buenos- decíamos que fue entonces cuando nos enteramos que existía un señor llamado Cage y de que existían unos espectáculos artísticos que se denominaban "happenings", etc., etc. Un etc. muy pequeño en el que quizás cupiese el que la "pintura en o de acción" de Pollock fuera el más cercano procedente de todo aquello.

Contemplamos ZAJ en aquella ocasión con respeto, al respeto que todo ignorante ha de guardar ante lo que le es desconocido.

Era la tarde del miércoles, en el Teatro Gayarre, no lo miramos con diferente óptica. Bien es cierto que a través de los años hemos tenido oportunidad de verlo en otras ocasiones y ante variados públicos, y por otra parte hemos conocido por diferentes conductos que las técnicas de Cage iban siendo comercializadas en espectáculos de miles de dólares, que el "happening" tomaba los derroteros de la realidad más inmediata o con el puro concepto; es decir; del "land-art" o del arte conceptual .

Pero el respeto estaba aún así con nosotros el miércoles. Como estuvo con la inmensa mayoría de los espectadores, que supieron o intentaron, al menos en una pequeña parte, extraer las esencias de aquello que sorprendidos-los más presenciaban.

Si no nos equivocamos fueron trece los números que componían el

"concierto" Zaj. Y en su transcurso nos fuimos dando cuenta de la evolución de sus estudios desde la parcela más conectada de su arte con la música hasta su alianza efectiva con el teatro.

Uno de los caminos del arte musical ha seguido en su rápido avance que comienza con Schoenberg, Webern y Stravinsky, acabó, dentro del cual se producía la sabida ordenación de sonidos.

Tras la huella fundamental de Schoenberg múltiples pasos se han ido dando.

Quizás es fundamental el conseguido por Cage, fabuloso expandidor del "happening" del que antes hablábamos. Sobre esta línea general surge en España, de la mano de Juan Hidalgo del grupo Zaj, que es el tema de estas palabras."Zaj; es como un bar. La gente entra, sale, está: se toma una copa y deja una propina" .

Tal vez estas palabras unidas a las expresiones silenciosas de los creadores del "concierto" del miércoles causen sensación en los asistentes que desconocían el grupo y sus antecedentes. (Lo hemos dicho en otras ocasiones: el público de los Encuentros, el público pamplonés se encuentra ajeno en los mismos. No se le ha servido la información suficiente desde donde se le tenía que haber servido. Todavía no hemos presenciado un acontecimiento de los muchos que están teniendo lugar que fuera ofrecido con una iniciación, lo cual hace que la gente se sienta defraudada en muchos casos y burlada en otros, cuando no incapaz).

El "concierto" fue un todo coherente desde el momento en que se alza el telón -quizás hubiera estado más adecuadamente representado el espectáculo sobre un escenario más accesible, factor que se dejó sentir como luego consideraremos. Fue el ascender de la música interna al teatro para llegar a la música exterior entendida como tal.

En los tres primeros "cuadros", por denominarlos de alguna forma, se establecía la medición del tiempo dentro de una aleatoriedad cada vez más reducida, o si se quiere se pasó de la aleatoriedad libre a otra fija. "1, 2, 3 ..., 12,13", "Paralelo 40" y "6 minutos para dos intérpretes", fue la consecución que aprisionó el tiempo "musical". Como más tarde por "El recorrido japonés" y "Especulaciones en V" se pretendió lo mismo con el espacio, hasta llegar a la aniquilación de los vértices.

Tal momento sólo podía asumir una postura: el enfrentamiento del creador con el público.

Hemos de anotar en este punto que lejos de huir de los terrenos aleatorios logrados en los "6 minutos" se insistió en tales controles temporales "musicales" disparándose el factor espacial hasta conectarse

con el teatro, teatro que adquirió calidades inmejorables dentro de los clásicos ya aceptados y no desbordados todavía criterios de Stanislavsky, que han sido utilizados con posterioridad por todos los conjuntos teatrales de este siglo desde Antón Chejov y Strasberg hasta Grotowsky, pasando por Antonin Artaud.

Esther Ferrer hizo una muy buena interpretación en "Antídoto", siendo una perfecta protagonista en el duelo primero con el público que se convertía así en protagonista.

Pese a la inaccesibilidad del escenario -por el foso orquestal- en el siguiente "cuadro" denominado "Mr. Destrucción" varios espectadores comenzaron a convertirse en actores, dentro del marco de ZAJ.

La falta de preparación técnica de los espectadores-actores en relación con las creaciones vanguardistas se dejó sentir, en unos momentos más que en otros. Tampoco de cualquier forma se puede pedir que el espectador se sepa maravillosamente todas las lecciones de improvisación habidas y por haber...

Lo cierto es que durante "Silueta 1" y "La silla es una cosa" -fundamentalmente en esta última- el actor-espectador se mostró perfectamente integrado con las intenciones aleatorias de Juan Hidalgo y su conjunto.

Este estar integrado venía perfectamente señalado por la capacidad improvisadora del actor-espectador que se supo adecuar a las creaciones que le iban siendo propuestas. Fue del todo atrayente como interpretación lo que el nuevo actor hizo con la silla abandonada en pleno escenario.

El tiempo iba celebrando los "cuadros" y nuevos estímulos surgían en el camino de los espectadores cada vez más tentados de colaborar con Zaj y de entrar en Zaj. Así en "Variaciones 1965" fueron varios los espectadores que escalaron el escenario para participar con Walter Marchetti en el "cuadro".

El carácter teatral que había tomado el "concierto" fue debilitándose al paso de los minutos que enmarcaban las "Variaciones 1965".

Los actores-espectadores no supieron al cabo sino llegar a la violencia, mostrando una incapacidad creativa mayúscula en aquel instante. Cosa que superaron en el "cuadro" titulado "El caballero de la mano en el pecho", donde todos, en especial uno de ellos que impuso unos determinados criterios digamos éticos sobre el hecho de que un caballero aprehendió con su mano uno de los pechos de una señorita; supieron dar plasticidad y coherencia al acontecimiento rompiendo e incluso forzado del

tiempo, al imponer la conclusión del hecho antes de tiempo. "Comerse el polo" y "En secreto" sirvieron para evidenciar de nuevo la falta de seriedad y de creatividad de los actores-espectadores muy especialmente el segundo "cuadro".

"El secreto" que está basado en una seriación de un determinado acontecimiento que así podríamos decir que llega al "minimal art" por su largo transcurso, no fue entendida por los neófitos que no se dieron cuenta de la serie, si exceptuamos el comportamiento del primero que subió al escenario, el cual supo tener la suficiente "antena" para captar el hecho de que de los altavoces salieran sonidos.

Este número, que fue el más extenso de la noche estaba basado en éxito en los menos de los menos. Muy poco se dieron cuenta de que ZAJ fue una llamada a integrarse en una obra de arte, en un concierto por la acción (Amestoy, 1972; 4).

* * * * *

Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer integran desde hace algunos años el grupo ZAJ. Todavía recuerdo sus primeros y escandalosos "conciertos" en Madrid. En Pamplona fue como retornar a unos viejos tiempos.

Ustedes imagínense que leen en un periódico: "Concierto a cargo del grupo ZAJ". Y se disponen a escuchar, por enésima vez, sus musiquillas, tan propias para buenas digestiones. Y usted decide asistir al concierto y matar así la acidez de estómago entre las ruborosas melodías de un Mozart pasado por el agua infectada de la buena conciencia de protocolarias -cuando no inexistentes- virtudes. Pero los ZAJ.... ¡ah, los ZAJ!

Este trío de solapados terroristas le sacudirá el vientre dolorosamente; su digestión será imposible, y a cambio sólo recibirá las monedas sin marcar del azar, el silencio, el vacío, multiplicándose en un escenario que se torna representación de los destinos del Universo.

No en vano Juan Hidalgo se declara hijo de John Cage y nieto de Marcel Duchamp. ZAJ ha renunciado a las palabras, a los sonidos, al arte... no en nombre del "antiarte" -otra etiqueta consoladora-, sino en nombre de la nada, de la pura representación, de la geometría, la comunicación de un "secreto" entre los actores, que se iban colocando con pulcritud, cuando quedaban libres de su discurso, para volver a reabrirlo, mientras los actores-espectadores insistían en modificar la creación apoyándose de nuevo en la violencia.

Hemos indicado hace unas líneas el hecho de que en este "cuadro"

vino a jugar papel importantísimo la palabra, cosa que hasta el momento no había aparecido, siendo esta la primera nota concertística de la sesión, que halló más concreción en el último cuadro de la noche, el denominado "Mandala", que consistió en poner sobre una mesa en el escenario naturalmente, una vela encendida, mientras todas las luces del local se apagaban (y un ruido ensordecedor era emitido por los altavoces, produciendo una conmoción física, además de intelectual, en el espectador.

Este último acto de ZAJ fue un colofón demasiado efectista, quizás, y sería de lo poco que censuraríamos al conjunto, no obstante suponiendo la culminación musical real de la reunión.

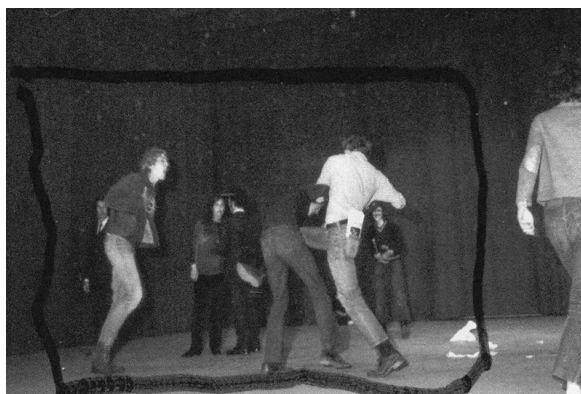
En ZAJ pasaron otras muchas cosas. Parte del público, los menos, llegaron a la grosería verbal. Otra parte salióse del concierto en vista que no tenía las coordenadas clásicas. Algunos espectadores subieron al escenario en busca de folklore y fueron arrojados del escenario por otros espectadores que comprendían el acontecimiento o creían comprenderlo. A otros, les desagradó la intervención del público en el ZAJ, no llegando a darse cuenta exacta de lo pretendido. Etc.

ZAJ pasó por nuestra ciudad mientras los Encuentros continuaban vibrando. En la mente de muchas personas que lo hayan presenciado quedan, a no dudar, el recuerdo. Y lástima que quede sólo eso.

Podemos decir que ZAJ ha fracasado. Sí. Solamente habrá tenido absurda y desesperada de los cuerpos vagando, sin sentido ni fin, en un escenario donde se cumple la representación de la existencia.

Los músicos, los aficionados al arte, los románticos, los buscadores de chucherías culturales, quedarán siempre decepcionados con ZAJ porque ZAJ no propone nada, porque ZAJ no consuela de angustias, ni de soledades, ni de amarguras, porque ZAJ no inventa paraísos artificiales, porque ZAJ no nos instala en un futuro maravilloso, porque ZAJ no recurre a los laberintos de la moral, porque ZAJ no es un "alka-seltzer" para el espíritu (quizá, si, tenga algo de vomitivo...), porque ZAJ no encubre metafísicas ni pensamientos lógicos, porque ZAJ no se reconforta con promesas ni con historia. ZAJ es la ruina del arte.

En Pamplona los ZAJ no causaron el escándalo de tiempos mejores. Incluso anónimamente, durante la representación parte del público silbó himnos libertarios. No obstante, personalmente, los ZAJ siempre me conmueven. ¿Y quiénes son ellos? Repito: Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer (Quiñonero, 1972).



Fotografías de los incidentes del Teatro Gayarre durante la actuación de zaj en los *Encuentros de Pamplona*, 1972

Con este concierto, zaj culmina el período que en varias ocasiones hemos denominado como "clásico" de la actividad del grupo, dado que es en él en el que se encuentran el mayor número de propuestas originales, que a partir de ese momento, y hasta los años 90, en muchos casos, se limitarán a reproducir con ciertas modificaciones. Al mismo tiempo, a nivel crítico comenzarán a ser admitidos, a su vez, dentro de la "historia del arte" español por los nuevos críticos que se incorporan en este momento al panorama nacional, y que darán forma al denominado "arte de los ochenta", del que zaj formará parte frecuentemente, aunque sea – como también su participación en los *Encuentros* había puesto en evidencia – como rescoldo tardovanguardista y casi mítico de las propuestas de la vanguardia clásica duchampiana, casi desconocida en nuestro país, y que será reclamada por buena parte de los integrantes de la corriente "neovanguardista"¹⁰. Sea como fuere, y por no adelantar acontecimientos, como iremos

10 Nótese que el "aire de familiaridad" con que Hidalgo se refería a los referentes de vanguardia, como John Cage

viendo, las apariciones y significado de zaj ya no tendrán, en sus sucesivos regresos al panorama artístico español, el carácter esquivo, verdaderamente alternativo, y en muchos sentidos transgresor, que sus acciones habían tenido hasta ese momento.

Como ya se señalaba también en alguna ocasión, los motivos que llevaron a zaj a abandonar el Estado español en este momento pueden encontrarse en la dificultad de realizar sus acciones en el marco de la nueva legislación franquista, y el endurecimiento de la misma a partir de 1970, que imposibilitaba -dada la presencia policial en los campus universitarios- la realización de conciertos en lugares como los Colegios Mayores que zaj había frecuentado asiduamente. El propio Hidalgo, entrevistado por José Luis Brea con motivo de la exposición *Antes y Después del Entusiasmo*, apuntaba sin dudarle en esa dirección como causa de la "retirada" y "exilio" de zaj:

Yo estuve viviendo en Madrid desde el 64 hasta el 73. a la vuelta de una gira larga que hicimos por Estados Unidos, nos marchamos a Italia y luego ya no volví aquí nunca más, hasta ahora. Seguramente si hubiese habido una permanencia física aquí, sí que se habrían continuado haciendo cosas. Habría habido otra movida probablemente. Pero es que nosotros nos encontramos en el 73 con que el único reducto que teníamos abierto para poder trabajar era la Universidad. Pero en ese momento, en el 73, no sé si tú te acuerdas, hubo, a lo mejor ni habías nacido, entonces hubo un problema grave y es que la Universidad estuvo ocupada por los grises. Y ya no se pudo trabajar más allí dentro. Tenías que pasar censuras, no podías hacer nada que ellos consideraran provocativo y al final decidimos marcharnos. Teníamos unas ofertas en Italia y es allí donde, desde entonces, hemos desarrollado nuestro trabajo. (Brea, 1989; 116)

o Duchamp, a los que ya se ha hecho referencia en varias ocasiones, será asimismo un recurso utilizado de manera "autobiográfica" por algunos de los denominados pintores "neofigurativos" de los setenta: tal es el caso de Carlos Alcolea, quien también participó en los *Encuentros de Pamplona*, como artista conceptual. Como señala Ángel González, hablando del artista: "su pertenencia a la modernidad no era de orden causal, sin mágico; alguna clase de oscura complicidad: un gorila blanco con Jasper Johns; el asma con Marcel Proust; la micología con John Cage... Y la más chocante de ser ambos hijos de un notario como Marcel Duchamp... Su insitencia en esta última exasperaba a quienes habían preferido tomarse a Duchamp como maestro. Pero ¿maestro de qué? Les habría replicado Alcolea. Las familiaridades que ciertamente se tomaba con Duchamp - "hijo de un notario, como yo"- ponían cariñosamente de manifiesto su amarga certeza de que "la modernidad" no constituía ya una tradición, y lo que ello implica: una sucesión de maestros y discípulos, sino una nebulosa de complicidades..." González García, Ángel (1998) "Vida y obra de Carlos Alcolea: Hacer equilibrios para caerse", Carlos Alcolea (Cat. Exp.) Madrid, M.N.C.A.R.S., 1998, p. 24. En este mismo texto se deja constancia, a su vez, de la amistad que unió a Carlos Alcolea con Juan Hidalgo, y la admiración común por "Juan Jaula" Op. Cit. p. 38

De tal manera, y en el marco de una nueva situación política en nuestro país posterior a la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, llama la atención que en recuentos de la actividad ZAJ como el que realiza Mary Carmen de Celis, en 1978, haga notar esta desaparición de ZAJ del panorama del arte en España tras los primeros años del siguiente modo:

Las actuaciones de ZAJ en España son muy intensas desde 1964 hasta 1973, año en que tras una tournée de dos meses y medio por Estados Unidos, Hidalgo y Marchetti deciden regresar a Italia. La situación político-social española de la década de los setenta no influye excesivamente en la línea seguida por ZAJ. Lo que sucede es que dicha situación determina el que en las actuaciones se aborden ciertos aspectos relacionados con la moral, el sexo, la religión, el poder, pero de un modo sutil, nada panfletario. ZAJ no es una reacción contra el franquismo, aunque sus actos tampoco son gratuitos; en ellos se hacen unas reflexiones sobre ciertos puntos que les parecen importantes y que determinan la vida social española de aquel momento.

En un principio sí es posible hacer todo esto, sobre todo en el recinto de la Ciudad Universitaria (en colegios mayores, escuelas especiales, facultades) porque existía entonces un régimen que permitía organizar cualquier tipo de acto sin problemas de censura o de policía. Pero a medida que se acercan los años setenta cada vez se complica más la situación por las revueltas universitarias, lo que trae consigo que los cuerpos de policía armada ocupen casi permanentemente los campus y que se prohíban los actos culturales sin previo permiso. (De Celis, 1978; 71).

Es incongruente, por tanto, no tomar en cuenta para valorar, cuanto menos, la "desaparición" de ZAJ en 1973 (ya veremos más tarde si todas sus "desapariciones" no deberían ser leídas bajo este mismo y posible prisma) el propio clima político que había tensado la situación en Pamplona durante los *Encuentros* artísticos de 1972, y de la que los organizadores del catálogo, publicado al año siguiente, daban buena cuenta en el apartado dedicado precisamente a ZAJ:

¿Se imaginan ustedes a quien podemos achacar el desmantelamiento de la música tradicional en España? ¿Quién ha enrarecido hasta convertir en inútiles conceptos aparentemente tan claros como narrativa, poesía, teatro, música? ¿Quién ha perturbado hasta transformar en cretinos a críticos aparentemente inteligentes y nacionalmente conocidos? ¿Quién ha producido ataques de rabia e histeria colectiva continuos con sus conciertos? ¿Quién ha logrado de la crítica la más larga y ancha colección

de insultos por llevar a cabo una actividad artística en este país? ¿Quién ha logrado en toda su existencia mantenerse sin pactar bajo ningún concepto? ¿Quién hizo de cada concierto un escándalo? ¿Quién ha logrado la más impresionante participación colectiva en sus representaciones? ¿Quién ha hecho conciertos por correo? ¿Quién llevó el arte por primera vez a la calle? [...]

Cara a la pretensión original de estos Encuentros, Zaj montó dos actos distintos a realizar: un concierto zaj convencional (en lo que tienen de convencional las decenas de conciertos realizados por ellos) y una acción pública (¡de 1964!) a desarrollar en homenaje a John Cage por las calles de Pamplona.

El concierto se realizó, pero no la acción pública que fue suspendida por causas de "fuerza mayor" ajenas por completo a la voluntad de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer. Lo realizado, que se llevó a cabo la misma tarde que una bomba fue colocada frente al gobierno civil (poca distancia del teatro) fue un éxito que sorprendió a mucha gente. [...] Como colofón se afirma que lo que hace zaj es pornografía, ya en el colmo del ridículo (Ruiz y Huici, 1973; 66-67)

De este texto, además de entresacarse del tono retórico de los autores -como ha destacado José Díaz Cuyás en una de sus investigaciones sobre los *Encuentros*-, una evidente connotación "histórica" sobre la actividad de zaj en nuestro país, se deja entrever lo que el investigador califica, muy convenientemente para nuestro particular, como una:

sensación generalizada de desencanto. No pensamos que deba interpretarse como una reacción subjetiva de quienes escriben el libro: este desencanto, con sus huidas, abandonos y retornos al orden, es una tendencia general en el panorama español, y también en el internacional, hacia mediados de la década. En España, aparte de las biografías individuales, esta sensación de agotamiento histórico (del experimentalismo) resulta especialmente llamativa en los casos de la poesía visual y de acción, de la música experimental o del arte de sistemas y computacional (Díaz y Pardo, 2003; 62).

De tal manera, y aunque zaj seguirá haciendo apariciones esporádicas en España, especialmente coincidiendo con las visitas de Juan Hidalgo a Canarias durante los años de la transición democrática (García de Mesa, 2009), en 1972 podría darse por finalizada la actividad del "zaj clásico" - cuyo devenir parecía más mítico que histórico - en España. Pues sus apariciones, a partir de entonces, tendrán un carácter lo suficientemente diferente en relación con lo que habían

hecho (y en el contexto en que había sido realizado) , que tampoco será posible alejar de la situación sociocultural y crítica del Estado español en la década inmediatamente posterior.

Tras este episodio zaj se embarca en la gira por Estados Unidos y Canadá, invitados por John Cage, que llevará a Ferrer, Marchetti e Hidalgo a visitar las principales sedes en las que se desarrollaba el arte de acción norteamericano, cosechando un éxito considerable. Al regreso de esa gira, Esther Ferrer se establece de manera prácticamente definitiva en París, e Hidalgo y Marchetti trasladan la actividad zaj casi en su totalidad a Italia, donde comienzan a trabajar asiduamente con la Galería Multiphla de Milán y a grabar sus obras con el sello Cramp Records, avanzando así, nuevamente, en direcciones hasta entonces poco o nada transitadas por zaj.



Walter Marchetti, *Alzar los brazos* (1965)

Intervienen: Esther Ferrer, Walter Marchetti y Juan Hidalgo

The Kitchen, Mercer Arts Center

Nueva York, 27 de marzo de 1973

Fotografía: Peter Moore

3.3. El período 1972-1975: zaj se vuelve "histórico"

La gira de conciertos zaj realizados por París, Estados Unidos y Canadá durante 1973 parecería confirmar la sensación de que zaj ya no se dedicaba tanto a la "creación" como a la "reproducción" de obra. Bien es cierto que la ocasión quizá era más propicia a una recuperación y re-presentación del "repertorio" habitual de zaj en el extranjero, como ya había sucedido en sus giras centroeuropeas (en las que, no obstante, zaj seguía creando piezas específicas en función de dónde se presentaban sus actividades, como había sucedido con el comentario festival DIAS en Inglaterra).

A pesar de que la incorporación de Esther Ferrer había traído consigo la inclusión de nuevas

piezas de acción, y de que Juan Hidalgo no deja de incluir nuevos "etcéteras" que pasarán a formar parte de sus antologías *De Juan Hidalgo*, en la práctica, las actuaciones zaj de esta época parecían recurrir a los "grandes éxitos" (si esto puede decirse) de las piezas con las que venían trabajando hasta la fecha, algunas (como *El recorrido japonés*) incluso desde sus inicios.

Aunque zaj jamás dejará de transformar y reformular sus obras en escena, pues no cabe utilizar el verbo "repetir" para sus acciones, ya que ni tiempo ni espacio coincidirán nunca en las mismas, haciendo que, aunque la partitura sea la misma, la pieza sea siempre nueva. No obstante, parece que la valoración sobre las mismas tanto internamente – recurriendo a los propios "clásicos zaj"- como externamente – por medio del leve pero incipiente reconocimiento histórico que los *Encuentros de Pamplona* habían propiciado-, las dota de una nueva dimensión.

Acompañando esta sensación, aparece el dato de que, con su traslado de la actividad zaj a Milán, Hidalgo y Marchetti comienzan a colaborar con Gino di Maggio en la Galería Multhipla. Este hecho parece refrendar la idea del reconocimiento que su actividad ya cosechaba por las fechas (en el plano internacional éste siempre fue más notable, como prueba este gesto de confianza por parte, incluso, del sistema del arte "tradicional"). En este sentido, es también significativo el hecho de que ambos creadores también empiecen a colaborar, e incluso a grabar sus propias composiciones, con el sello de música contemporánea *Nova Musicha* de la discográfica Cramp Records. Esta novedad en la orientación de los trabajos de Hidalgo y Marchetti, y su alejamiento de los parámetros de "desaparición" y "negación" de la obra de arte tradicional, hace que para autores como el tantas veces citado Barber (el más importante, quizá, por su propia proximidad tanto temporal como de amistad con los miembros del grupo) sea necesario considerar esta etapa y sus trabajos como:

una actividad, no zaj, ligada a la posibilidad de publicación y grabación de discos: todo un capítulo a estudiar, será la música que a partir de ahora se empezará a hacer. Se la ha llamado la música en el olvido.

Juan Hidalgo y Walter Marchetti, junto con esta actividad ligada al disco, tendrán posibilidades de preparar y mostrar algunas sesiones propiamente ZAJ, históricas, esto es, tal y como las realizaban cuando zaj era su principal actividad. Pero habrá también preparación de ambientes donde temas y acciones propiamente zaj van a ser posibles con una riqueza de medios que nunca antes (en España) fue posible.

Esto nos lleva a comentar que el Zaj histórico que conocemos, fue tan solo el ZAJ-POSIBLE. Esto es, zaj es lo que hizo, en su momento histórico español, pero también lo que ideó y propuso pero nunca pudo ni intentar, en aquellas circunstancias, llevar a la práctica. Zaj ha sido siempre el zaj-posible. Todo un capítulo interesante y desgraciadamente largo,

habrá que escribir sobre el zaj oculto, el zaj que aquellas circunstancias semi-autárquicas de la España de los sesenta no podía tolerar de ninguna manera (Barber, 1978b; 202-203)

El propio Llorenç pone como ejemplo de ese "zaj oculto" la citada nota de Juan Hidalgo, *El falismo de los saludos*, que por entonces se encontraba aún inédita y que – con casi cuatro décadas de por medio- hoy ya es de sobra conocida como parte de la "historia" de zaj. Una historia en la que, a día de hoy, y avanzando en lo acertado de muchas de las hipótesis barajadas por Barber en su tesina, parece haber propiciado que aflore "todo zaj" como "zaj-posible" en base a la recuperación histórica de toda su obra, sin la necesaria distinción que el crítico hace notar entre "lo posible" y "lo imposible" (de realizar en el contexto de la España de los sesenta). Un contexto, por tanto, que cada día es más necesario contemplar como condicionante inexcrutable de las obras de zaj.

Quizá por este mismo motivo, y por las capacidades de realización y apoyos – nada menos que una galería y una discográfica, en este episodio de la historia ("no-zaj" según Barber) se encontraría a su vez la causa y consecuencia de este posible cambio de orientación y percepción de la obra y el estatus de la misma. Desde nuestra actual posición, y en vistas de la historia posterior que ha acompañado a las actividades del grupo, tanto conjunta como individualmente, estos movimientos tal vez pueden y deben ser contemplados tan zaj como las "desapariciones" de los sesenta: como una extraña y muy hábil capacidad de zaj de adaptarse a los distintos medios y sus circunstancias para continuar cuestionando incluso "desde dentro", la praxis artística tradicional.

En este sentido, cabría atender a las actividades de zaj teniendo en cuenta que lo más significativo de estos años será, por un lado, la grabación de *Tamarán*: nueva pieza sonora de Juan Hidalgo desde que iniciara la actividad de zaj, inspirada en las gotas de esperma que Atlante arrojó al océano Atlántico, dando lugar al archipiélago canario. Hay que tener en cuenta que, desde 1964, a pesar de hacer "composiciones musicales", éstas no podían englobarse estrictamente bajo el calificativo de "sonoras" en el sentido tradicional. *Tamarán*, como ya empieza a convertirse en tradición en lo que a las prácticas de Hidalgo se refiere, se convertirá a su vez en la primera *performance*, estrictamente hablando, de la producción de Juan Hidalgo, a su vez reinterpretada en varias ocasiones.

En la misma línea de este mencionado cambio y revisión de piezas creadas y ya interpretadas en alguna ocasión, con motivo de una de las frecuentes visitas de Juan Hidalgo a Las Palmas de Gran Canaria, donde también empieza a colaborar asiduamente con la galería de arte Vegueta, el compositor ofrece un mini-concierto zaj. Un acontecimiento teñido de cierto carácter "regional" por la incorporación del artista al circuito del arte local del archipiélago, y que se verá refrendado con la dedicación que a su obra dedicarán las galerías y centros de arte canarios a lo

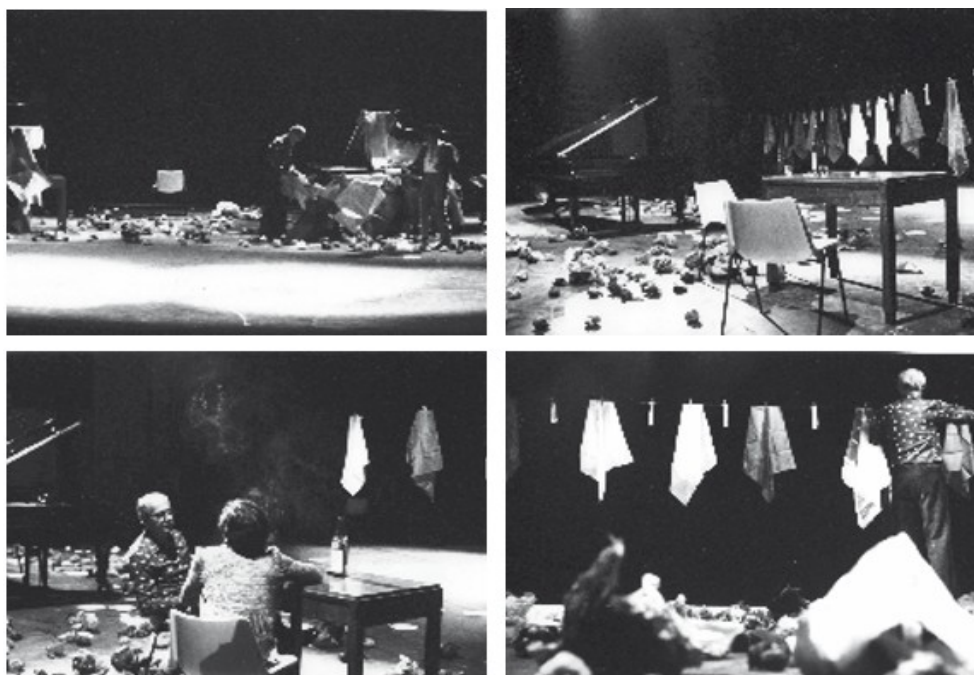
largo de esos años. Una vez más, el trabajo hemerográfico nos proporciona lo más próximo a un testimonio de primera mano del evento, absolutamente diferente en su valoración "histórica" del concierto zaj de cuantas aproximaciones a estos eventos habíamos podido ver en la prensa de nuestro país (paradójica, todo sea dicho, y no del todo bien informada, pues no está de más adelantar que obvia que Esther Ferrer ya era parte integrante del grupo en esos momentos):

Ayer, en la Sala Conça, y ante un público de artistas, intelectuales y curiosos de las cosas artísticas, Juan Hidalgo y Mari Carmen Casabuena, casi el grupo "Zaj" al completo (faltaba, por supuesto, Walter Marchetti), nos depararon el primer "Concierto Zaj" que se celebra al menos semipúblicamente, en Las Palmas. Hacía tiempo que esperábamos este momento que nos viene ahora de la mano de la exposición de Arjona, último acontecimiento artístico de la temporada (una temporada bastante intensa, principalmente por culpa de Conca 2 y Gonzálo Díaz, Gonzalo Conca), de la temporada plástica y cultural. Pues bien, allí, en el patio de Conça 2, tras la inauguración formal de la expo de Arjona, vimos esas primera aparición de Juan Hidalgo en su faceta "Zaj" que le absorbe desde hace diez años. Un concierto "zaj" es un conjunto de acciones, con o sin sonido, con una especie de estructura musical, con tiempo, espacio y silencio, y otras veces con sonido, según propia definición de Juan Hidalgo, ese gran talento nuestro perfectamente desconocido en su ciudad y en su isla, y sin embargo, liberado ya de los lastres que una determinada época atrás pudieran reprimirlo en su expresividad. Juan Hidalgo saltó de la música propiamente dicha al "Zaj", espectáculo total en el que participa normalmente con Walter Marchetti, solos o acompañados por alguna actriz, y otras muchas veces se unen a ellos cinco o siete o diez artistas más.

Fueron cuatro los números del "concierto Zaj" de ayer, a saber: "Sangre y champaña", "2 veces 3 posiciones para 2 intérpretes con contacto corporal", "Brazos en alto", "el Caballero de la mano en el pecho". Los argumentos son simples. El primero, aunque algo más complicado de describir, podría resumirse en lo siguiente: el actor toma una copa de champán, la pone sobre una mesa, se pincha un dedo, mancha la copa de sangre y luego abre la botella. Finalmente, después de un breve brindis se bebe el champán mezclado con la sangre. El segundo número es más simple, algo así como un ballet esotérico entre un hombre y una mujer, con mucha magia y nada de pornografía, como podría pensarse a partir del título auténticamente sugestivo. El tercero de los números, "Brazos en alto", trata de responder a esta pregunta, ¿qué pasa cuando un hombre

levanta los brazos o se los obligan a levantar?", parodia que no tiene nada o mucho (según se mire) que ver con lo que muchos estarán pensando, no es ninguna versión "pop" cualquiera (aquí también hay que utilizar lenguajes negativos para decir...). El último de la sesión o "concierto Zaj" de ayer en Conca, "El caballero de la mano en el pecho", trata de la simple historia de un caballero que pone la mano sobre el pecho de una dama, una dama de verdad.

La sesión de ayer fue altamente didáctica, y nos sitúa en la comprensión de unos niveles de expresión que nos acercan al "happening" o a otro teatro, otra noción de la capacidad expresiva, de la gestualización en el que los silencios se integran en la "partitura" musical para formar parte del pentagrama. La cosa tuvo que ser llevada por un prudente ámbito amistoso o de los asiduos concurrentes a la Conca, por aquello de los temores folklóricos. Pero, afortunadamente, no hubo mayores problemas y Juan Hidalgo pudo expresarse libremente (y a veces sin el casi) como él lo viene haciendo ¡desde hace diez años! Por esos mundos exteriores al nuestro de las islas. (García de Vegueta, 1974; 7)



Juan Hidalgo, *Tamarán*

Intervienen: Esther Ferrer y Juan Hidalgo

Teatro de Porta Romana, Milán, 1981

Fotografía: Fabrizio Garghetti

Si bien la percepción exterior ayuda ya en estos momentos, como se anunciaba, a este

cambio de actitud respecto a la obra de zaj, – situación que se agudizará en los siguientes-, los propios miembros del grupo comenzaron a reorientar su propia producción, volviéndola más "tradicional" en el sentido de incrementar la producción de "acciones objetuales" y objetos zaj. Incluso, frente a las reticencias iniciales a "explicar zaj" realizan ahora obras como la *Zajografía* presentada por Juan Hidalgo en la Galería Multhipla en abril de 1975, comenzando así (como la mencionada crónica de la época había percibido por primera vez), a poder ser calificada como "altamente didáctica": puerta de entrada a las propuestas artísticas de acción contemporáneas (y mucho más, incluso).

Esta obra de 1975: *Zajografía*, es quizá una de las piezas clave dentro de su producción, o al menos, quizá por su claridad conceptual y de exposición, ha pasado desde luego a serlo en la historia (de la historia) de Juan Hidalgo y zaj. Esta misma exposición, precedente perfecto de las actividades que Hidalgo va a desarrollar a partir de entonces (y podría decirse que incluso punto de inflexión de su trabajo hasta la fecha, y a partir de ella), sirve a su vez como muestra del nuevo interés de zaj por la creación de "ambientes" como el que ya habían llevado a cabo con los "Proyectos" para la Documenta 5, y con la instalación de las lanas para el Instituto Alemán de Madrid. Nuevamente, estos "ambientes" pasan del terreno de la "nota" para una acción (que no llegó a realizarse en su momento) al terreno de la acción objetual plenamente realizada. En este sentido es necesario contemplar las obras *Suelo zaj* (original de 1967) o la pieza *Y después, en bandeja*, que ya veíamos que había sido originada como una "composición" - con todo lo multiforme que es el término en el vocabulario zaj - de 1965.



Juan Hidalgo, *Pavimenzaj*
Ambiente creado en la Galería Multhipla, Milán, 1975
y múltiple editado por la Galería Estampa

3.4. 1976-1989: zaj y el "arte de los ochenta"

El período correspondiente con buena parte de la Transición hacia la democracia de nuestro

país, comprendido entre mediados de los años setenta y finales de la década siguiente, supondrá uno de los más complejos, a la par que relevantes, tanto a nivel crítico como historiográfico de la historia de Juan Hidalgo y de zaij. Esa época, que ha venido a identificarse como la del "arte de los ochenta", siguiendo una vez más las directrices marcadas por Bozal en el análisis del que tomamos prestada la posible división cronológica de la actividad de zaij, cuya delimitación ni mucho menos se corresponde estrictamente con el octavo decenio del siglo XX, sino que es posible localizar su forja a nivel crítico casi un lustro antes.

Es precisamente en el arranque de esta época, con motivo de la elección del proyecto español en la Bienal de Venecia de 1976, donde se localiza más claramente la bifurcación ideológica que marcó la crítica en torno a las dos corrientes principales que dominaron los años siguientes, y que los cursos de verano de la Universidad Menéndez Pelayo al año siguiente continuarán: por un lado, la vertiente materialista, marxista y abiertamente política que defendía los "nuevos comportamientos artísticos", frente a la crítica partidaria de las propuestas inicialmente más despolitizadas y menos comprometidas políticamente, representadas por la "nueva figuración" de raíz claramente pictórica y tradicional.

La selección realizada para la muestra veneciana, y el mensaje que del arte contemporáneo español que se quería transmitir y replantear por medio de ella (revisar el arte comprometido u optar por la presentación de los nuevos y jóvenes pintores), es donde se encuentra otro de los puntos de inflexión— aunque inicialmente no se viese implicado ni en uno ni en otro de los proyectos — que han afectado a la práctica y percepción histórica de zaij. Una paradoja que podría resumirse en que en un momento dominado por una crítica que apoyaba el "retorno al orden" (en palabras de Buchloh, 1981; 42) representado por la pintura neofigurativa, abiertamente apolítica o premeditadamente despolitizada (Verdú Schnummann, 2007) en un momento en que la "politización" tras la dictadura dominaba todo el panorama será, precisamente, la que apoye por medio de distintas manifestaciones la actividad e historia de zaij, mientras que la crítica artística más comprometida políticamente seguía pareciendo evitar el tener que enfrentarse con una consideración histórico-crítica del papel de Hidalgo y Marchetti. De momento, no entraremos a valorar en profundidad las causas que provocaron, posiblemente, este extraño panorama respecto a zaij. Sin embargo, sirva como ejemplo de la "incomodidad" que el grupo vanguardista parecía suponer para esta crítica fuertemente politizada, que en el mencionado proyecto de la Bienal de 1976 zaij no aparecía ni tan siquiera citado en el catálogo. Y sin embargo, no puede decirse que la actividad de los compositores no tuviese presencia en el evento, pues aunque orillados del proyecto español, formaron parte del pabellón italiano en la sección "Attualità Internazionale 1972-1976", organizada por el crítico Tommaso Trini, donde realizaron las performances *Tamarán* de Juan Hidalgo, y *J'aimerais jouer avec un piano qui aurait une grosse queue* de Walter Marchetti, entre el 16 y el 20 de julio.



Juan Hidalgo interpretando *Tamarán* en la Bienal de Venecia,

16 de julio de 1976

Fotografía: Giorgio Colomo

Aunque esta aporía entre la presencia y ausencia de zaj en el panorama histórico-crítico español del momento deberá ser analizada de manera más pormenorizada a lo largo de las próximas páginas, siguiendo con nuestra consignación cronológica de datos y acciones de Hidalgo, éstas también habían vuelto a hacerse notar en el panorama artístico español. Si bien de manera mucho más reducida que durante su época "clásica" de los sesenta, Juan Hidalgo vuelve a actuar en España en un concierto zaj para R.T.V.E., en el Colegio Mayor Espíritu Santo de Madrid, que a pesar de grabarse por la Televisión Pública Estatal no llegó a ser emitido, por su contenido nuevamente considerado "pornográfico".

En septiembre de ese año, Hidalgo y Marchetti vuelven a la Galería Vegueta de Las Palmas de Gran Canaria, para abrir una exposición zaj. Exposición, utilizando la expresión en el sentido más tradicional del término, pues aportan obras plásticas nuevamente cercanas – todo lo que puede serlo una obra zaj- al sentido tradicional de ambiente y acción objetual. Como en anteriores ocasiones, las asombradas crónicas periodísticas locales – y partidarias, y para quien esto suscribe acertadas, precisas e incluso hermosas definiciones de zaj-, son las que vuelven a aproximarse a estas particulares apariciones del grupo en nuestro país:

Estoy en un extraño lugar conocido como galería Vegueta. He surgido de la taza del retrete de Marcel Duchamp. Ni mis papeles ni mis libros me sirven para nada en este trance. Esto me permite mostrarme a mi mismo seriamente involucrado. Echo de menos un gran personaje que podría servirme de lazarillo: Francisco de Quevedo, maestro en escatología. La sala a la que he emergido exhibe una galería de personajes más o menos

conocidos: Marcel Duchamp, John Cage, Erik Satie, Durruti, Juan Hidalgo, Walter Marchetti. Por este orden. Noto la ausencia de otros: Hegel, Marx, Freud... yo los pondría en frente, a cierta prudencial distancia. Sus razones habrá para que no aparezcan en esta genealogía.

Reservoir, un objeto poético (algo parecido a un cuadro colgado de una pared) Magnífica definición de la poesía, tal como no la entendieron nunca los antiguos.

Según avanza las cosas aparecen ocupando el lugar de lo que debería estar ocupando dicho lugar. La vida vista desde el ángulo Zaj-Duchamp es como un travestí repetido.

Piscina Zaj: zambullida, buena ocasión para no escuchar música. Variación alfa de la música de cámara 19: es cuestión de aprendizaje. No se está realmente allí donde en realidad se está.

El suelo empieza a ceder bajo los pies. *Zajografía*: desarrollo ilimitado de una masturbación armónica lineal de izquierda a derecha (sin connotaciones) en tiempo inmemorial. Contradicción Zaj: el mundo pese a todo continúa ordenado (artificial).

Músicas visibles: abolir el modelo. Sinestesia Zaj: la repetición visual (irregular) es a la memoria acústica, como en definitiva el truco consiste en aprender el truco.

Doy vueltas y más vueltas. Giro sobre mi mismo. *La hora Zaj*: sesenta contados minutos. *Sonata Coprofágica*: engullirse a sí mismo. *Músicas de cámara – aéreas- 14 y 76*: dolor de cuello. *Variaciones de una mosca*, etc...: tarde lluviosa de invierno.

Y así hasta un infinito de greguerías.

Subo a la sala Millares, Marchetti fotográficamente descuartizado. Sala de horrores. Museo de cera. A las señoras (se les nota en las sonrisillas) les ha intrigado la fimosis de Walter. Disimulan acercándose a otros objetos. A los caballeros no los he observado (sería cuestión de hacerlo).

Desciendo. Hojeo libros Zaj: *Viaje a Argel*: viaje al reverso de una página, al canto de un libro, o a la vuelta de una esquina. A poco, estás al cabo de la calle. La vida se puede reducir a frases hechas, sin que Balzac -por ejemplo- desmerezca por ello. Zaj, de Juan Hidalgo: destruir lo imaginario. Entronizar lo real. Desmitificar el etcétera. La diferencia no es lo contrario de la repetición. $2 + 2$ siempre (aunque no lo parezca) son 4. Redondear (más si cabe) el círculo. Perder el tiempo. Ganar indulgencias. Cerrar el libro. Observar lo artificial (lo inventado) desde el punto de vista de la naturaleza (no contaminada). Todo, sin embargo, muy cordial.

ENTREVISTA RELÁMPAGO (Sentados en el brocal del pozo de la galería)

Con Juan Hidalgo:

Arte: Nada
Política: Interesante
Pueblo: Formidable
Marx: Barbudo
Marchetti: Cero
Pintadera: Pintadera
Imaginación: Subversión
Poder: Mierda
Realidad: Vacío
Hombre: Mujer
Freud: (lo piensa) Muy importante
¿Existe el socialismo? Puede
Estética: Nulidad
Vida: Todo
Sexo: Lo mejor
Da Da: Marcel Duchamp

Con Walter Marchetti:

No Arte: No
Economía: Encadena
Lucha de clases: Natural
Lenin: Principio de la burocracia
Juan Hidalgo: No lo conozco
Primitivismo: Muy lejano
Inteligencia: Propiedad natural
Anarquía: (lo piensa) Mi vida
Irrealidad: No me cabe el concepto
Mujer: Hombre
Hegel: Summa
¿Comunismo?: A realizar
Ética: No ética
No vida: Nos la imponen
¿Andrógino? ¿..?
Marcel Duchamp: Francis Picabia

POST-ZAJ Después de Zaj solo resta el deseo. Pues a pesar de

todo es necesario continuar alimentándose, hacer el amor, dormir de vez en cuando, mirar transcurrir los días que retornan obstinadamente una vez consumida la noche.

Zaj es como un viaje imaginario en bicicleta sin manillar ni pedales por una pendiente empedrada. Zaj interrumpe, provoca, epata, altera, restituye, llaman y nadie responde. Es quizás lo que haya debajo de una raya pintada con tiza en un suelo de cemento liso.

La estética Zaj hay que buscarla en la ética Zaj, y esta a su vez en una lucha a muerte contra el positivismo y todas sus secuelas. Su mejor filósofo podría muy bien ser un Nietzsche convertido al Zen, con un libro de Rousseau bajo el brazo, escribiendo un nuevo capítulo de *Das kapital*, pero a la inversa...

En definitiva, nos dice Pierre Francastell en su libro "Sociología del Arte", el signo no es reflejo de una cosa, sino de una opinión. El signo es perecedero y ciertamente pobre con respecto a la riqueza inagotable del mundo de lo real. Zaj nos ofrece su visión y crea una parcela del universo figurativo mediante el cual tratamos de comunicarnos unos a otros, en tanto luchamos por superar el estadio de la necesidad y la opresión. (Gallardo, 1976; 4)

La política sigue acechando a zaj, como parecía corresponder a un país recién salido de cuarenta años de dictadura y envuelto en plena transición democrática. Junto a ella, la polémica, que se manifestaría de manera flagrante en la reaparición de zaj en Madrid, donde parece que nunca pudieron aparecer sin formar un escándalo (en realidad, la "reaparición" era de la formación de zaj, puesto que Hidalgo ya había realizado en solitario una acción en el Palacio de Cristal del Retiro). En esta ocasión, ya plenamente "integrados" como obra de arte en la galería Juana Mordó, indudable referente del arte moderno en la ciudad, llevaron a cabo la acción *Secreto a voces*, un "etcétera en 2 versiones de Juan Hidalgo para 3 intérpretes acompañado por A VOCES, una música en cinta de Walter Marchetti" (que como indica el propio Hidalgo, es la "versión alfa de *Mandala*", la cinta de ruido blanco presentada en Pamplona). El altercado, una vez más, con que finalizó la acción el día 22 de noviembre de 1976 dio lugar a que contemos con múltiples crónicas periodísticas, de las que reproducimos en esta ocasión la que Eduardo Alaminos presentó en la revista *Artes Plásticas*, por su precisión en lo sucedido y en la interpretación de los hechos:

SECRETO A VOCES" (VARIOS ETCÉTERAS DE LOS ZAJ)

Las modificaciones que pueden sufrir las acciones ZAJ están en función del espacio, tiempo y medios en que transcurren."Secreto a voces" es parte de dos propuestas conexionadas. EL SECRETO es un etcétera para 6 o 3 intérpretes acompañados de una voz (3) La composición es la

siguiente:

ACCIÓN ante un público...

TIEMPO

1 cuenta el secreto a 2 = 10 minutos

2 cuenta el secreto a 3 = 10 minutos

3 cuenta el secreto a 4 = 10 minutos

4 cuenta el secreto a 5 = 10 minutos

5 cuenta el secreto a 6 = 10 minutos

6 cuenta el secreto a ? = 10 minutos

mientras que el secreto es contado, la VOZ va diciendo un texto, cuyo contenido versa sobre la idea de la vida y la muerte entendida como un proceso de afirmaciones y negaciones, de opuestos y contrarios, en un intento por alcanzar una comprensión global, texto complejo de matiz filosófico y zen, de forma lenta y pausada. El texto está articulado a base de reiteraciones y de un marcado carácter obsesivo.

Este montaje, representado en los Encuentros de Pamplona (1972) era solamente para tres intérpretes y fue realizado y ejecutado por Juan Hidalgo, Ester Ferrer y Walter Marchetti.

La duración de la Voz coincidía con el movimiento completo a lo largo del escenario, quedando un intervalo final en que solamente quedaba en escena Juan Hidalgo hasta que finalizaba la VOZ.

Ello me hace pensar, apoyándome también en el texto escrito del libro "De Juan Hidalgo" que se trataba de que alguien se incorporara al final para que le contasen el SECRETO y así continuar indefinidamente, lo que constituye la base de todo secreto.

La versión de Madrid (4)

En un ángulo de la galería tres sillas en las que se sentaron de derecha a izquierda Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Walter Marchetti. En la pared de fondo, al lado de éstos, un magnetófono a su derecha y unos altavoces a la izquierda.

El público desparramado por la sala, en el suelo y de pie, esperaba hablando, mientras tanto los tres ya se habían sentado en tres sillas y Juan Hidalgo, imperceptiblemente, en un momento, reloj en mano, inmóvil y ligeramente inclinado sobre Esther Ferrer le contaba el secreto, mientras que Walter Marchetti quedaba impasible.

El público, pasados unos instantes, miraba hacia el lugar que éstos ocupaban y continuaba hablando hasta que fue sorprendido (fuimos sorprendidos) por la emisión de un potente y violento ruido (el texto de la VOZ sustituido) como una interferencia sobre las conversaciones; ese fue quizá el momento en el que se activaba y disparaba todo el contenido de la acción, en tanto que el secreto Zaj se convertía en SECRETO A VOCES y viceversa. Acabados los diez minutos de Juan Hidalgo, Esther Ferrer se inclinaba sobre W. Marchetti y comenzaba su tiempo de diez minutos. Esto duró hasta que ocurrió lo que se dice en la nota 2.

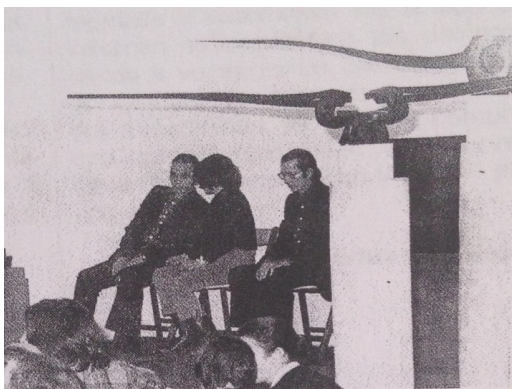
El contraste entre la quietud más absoluta de los ZAJ, en su acción de estar interesados en lo que se contaban, en la vehiculación del contenido de su propuesta sorprendía con la inestabilidad del público receptor, a ésta ayudaban generosamente los intervalos en los que se fundía la voz inaudible de sus voces con la marea de ruido emitido.

La repetición e insistencia de una misma acción, de una voz, silenciada que cuenta algo que no se oye, inaudible, como la propia voz de cada espectador en el momento del ruido, la inmovilidad total del cuerpo, lo imperceptible de los labios, el interés manifiesto de quien le escucha (y que se supone que no dice nada), la agresión regulada y sistemática del sonido a gran volumen evidenciaban los distintos secretos a voces (o un secreto generalizado) que los espectadores se veían obligados a manifestar, sin siquiera comprender que quienes ejecutaban su "Secreto a voces" se lo arrancaban y hacían posible una y otra vez.

[...]

(2) Y esto fue lo que ocurrió en la versión de Madrid que omito deliberadamente. Su tratamiento entorpecía quizá la descripción de la acción o al menos la hacía muy extensa. A mitad, aproximadamente, de la acción, un grupo de jóvenes estudiantes de Bellas Artes en un afán ultravanguardista y muy moderno, cortó la acción. Movié de sus sitios a los ZAJ, los colocaron con silla incluida, en el suelo, en posiciones distintas a las de estar sentados, actitud que trabajaron productivamente Juan Hidalgo y Esther Ferrer, quien transcurridos los primeros instantes recuperó la acción de nuevo y hasta el final entorpecida. La ocupación del espacio por los estudiantes estuvo marcada por un espontaneísmo inocente sin base alguna. Jugaron la baza de lo ultra-moderno y se confundieron, incluso, alguno de ellos, quiso en solitario desnudar a Juan Hidalgo. Pero no todo estuvo a su cargo, esta vez no fue sólo el movimiento estudiantil el contestatario, sino que la onda expansiva alcanzó

diversos tipos de egotismo delirante. Un galerista de conocido prestigio participó activamente desenchufando el magnetófono con una sonrisita complaciente, otros, (no galeristas pero sí afines al mundo del arte) pedían al público que chillase y gritase e incluso acabaron sacándose a colación los cuarenta años de siempre... En resumen, la ineficacia de una confusión.(Alaminos, 1977; 46)



Actuación de zaj en la Galería Juana Mordó de Madrid
presentando el etcétera de Juan Hidalgo *Secreto a Voces*

Descripciones del evento, no obstante, como las realizadas de nuevo por Ignacio Gómez de Liaño en sus diarios de la época, dan buena cuenta de lo que el profesor – a quien tampoco puede negársele una indudable experiencia vanguardista – tacha como “provocadora” actuación. Frente a las silenciosas y elegantes – hasta en la indumentaria, verdaderamente cercana a Keaton- de las actuaciones zaj de los sesenta, la confrontación entre el silencio de la acción con el estruendo de la grabación sonora que la acompañaba, aportaba en esta ocasión un “extra” a la “incomodidad” que en muchas ocasiones las acciones zaj habían supuesto ser para algunos de sus espectadores. Gomez de Liaño, además, aporta en su descripción la nómina de algunos de los espectadores del evento, garante del ambiente que rodeaba estas apariciones ya “históricas” de zaj, en las que toda la carga vanguardista del grupo – en el más tradicional de los sentidos- se puso de manifiesto en su

reformulación de esta pieza, ya presente en los citados *Encuentros de Pamplona*:

Martes, 23 XI 76 [...] vayamos a ayer por la tarde. Fui yo (y otros muchos) víctima de una agresión física enorme, de una agresión *sub specie musica* – el concierto Zaj- en la nueva y amplia galería Juana Mordó. Allí estaban todos los vanguardistas de turno... y de credenciales. Yo me encontraba con Fernando G. de Canales, Mamen, Pepe Hernández, Marcos R. Barnatán, Antonio Colinas, Rosa María Pereda, Paloma Chamorro, Juan Manuel Bonet, Isidoro Valcárcel Medina, etc. Saludé al llegar, a los Zaj: Juan Hidalgo, Marchetti y Esther Ferrer [...] También ví a Blanca Sánchez, Pedro Almodóvar y Antonio Gastón [...] La obra de los Zaj consistía en un *bloque* de ruido tremendo, infernal, continuo, trepidante, aturdente, ensordecedor que duraba cierto tiempo. Luego venía un breve silencio y, monótonamente, vuelta a la avalancha sonora. A la segunda invasión acústica me fui lejos de la agresión. La gente, ¡increíble paciencia o sensibilidad!, soportó el vapuleo más de una hora. Yo me sentí molido, exasperado, fuera de mí. Estos Zaj, pensé, tienen muy mala leche [...] Todo el horror acústico de las calles lo meten, multiplicado y empobrecido, en una sala en la que unos seres insensibles, a cuenta de que es arte, lo toleran. Aunque quizá fuese mejor que el público *no* reaccionase. Yo me *soité* gritando. No lo podía soportar, tampoco que la gente lo soportase. Y esto fue el concierto (!!!). Después me fui, acompañado de Trapiello y sin despedirme de nadie [...] (Gómez de Liaño, 2013; 1445)

A pesar de incidentes como el de Juana Mordó, los conciertos zaj continúan tanto en España (en la exposición "Afrocán" de Martín Chirino en Las Palmas o el Palacio del Retiro de Madrid, junto a Nacho Criado) como en el extranjero (Museo de Arte de la Villa de París en enero, o en la Galería de Nino Bertoldo en Milán). Al mismo tiempo, zaj sigue avanzando en ese apartado más "objetual" de su obra, en el que acciones se convierten en objeto de exposición, junto a discos y libros en espacios como Buades (*Pan*, en noviembre de ese año), e incluso algunas de sus partituras y etcéteras se convierten en serigrafías de gran formato u obras "plásticas" en un sentido tradicional, gracias al "mecenazgo" del italiano Francesco Conz. También continúa su colaboración con Cramp Records en Italia, con quienes Juan Hidalgo edita su segundo álbum: *Rose Sélavy*, dedicado, como no podía ser de otro modo, a su "antepasado": Marcel Duchamp, travestido de su alter ego.

Todas estas actividades, entre las que destaca la que realizan junto a John Cage en en tren de Bolonia: *A la búsqueda del silencio perdido*, junto a otras como la publicación del segundo

volumen de *De Juan Hidalgo* en 1981 se suceden durante los años siguientes, aumentando su presencia de nuevo en conciertos en España (tanto en la Galería Vegueta de Las Palmas, como regresado con mayor frecuencia a Madrid).

Lo más importante del período en relación con la historia crítica de zaj (aunque tampoco es posible separarlo de su propio cambio de orientación hacia obras más “tradicionales”) es la presencia histórica que van cobrando, siendo incluidos en exposiciones como *Libros de Artistas*, celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid entre septiembre y noviembre de 1982. Pero el verdadero hito “histórico” de zaj se da, sin embargo, al año siguiente con la exposición *Fuera de Formato*, presentada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid entre febrero y marzo de 1983. Esta muestra, dedicada al análisis y recopilación de las prácticas conceptuales que nuestro país vio florecer a principios de la década de los setenta, parece hoy ser una verdadera excepcionalidad en el panorama expositivo madrileño, envuelto en ese preciso momento en la promoción de los pintores neofigurativos y en los fastos “posmodernos” del denominado arte de los ochenta. *Fuera de Formato*, bajo la organización de Teresa Camps, Concha Jerez y Nacho Criado (recordemos, frecuente colaborador con Hidalgo), se proponía recuperar la importancia que para el arte español contemporáneo había tenido el conceptualismo, cuyas huellas podían localizarse -precisamente con zaj-, en una fecha tan poco anacrónica para lo que el panorama español estaba acostumbrado, en relación con el panorama artístico internacional, como era la mitad de los sesenta.

Esta conciencia “histórica” del acto no escapó a los propios miembros de zaj, tal y como hace notar Mónica Gutiérrez en su tesis doctoral dedicada a la exposición. El grupo de Hidalgo, Marchetti y Ferrer fue incluido en ella:

en una sección titulada + zaj, En este apartado se concentró toda la información sobre el grupo zaj en forma de textos y obras, tanto en conjunto como personales de sus tres miembros, con objeto de mantenerlo aparte del resto de trabajos y dentro de su propia especificidad. Esta recopilación se completaba con una cronología extractada de las actividades del grupo hasta 1983 la cual, tal y como nos lo certifican las irónicas palabras de Juan Hidalgo, había sido descartada inicialmente por Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti: “Pensamos Walter, Esther y yo, que como la parte de textos zaj era amplia era demasiado meter también una selección cronológica de zaj hasta ahora, como concluyendo tal vez para algunos otra etapa, ya que no nos sentimos ni mucho menos muertos y tenemos intención de seguir adelante con nuestras actividades”.

Se concluía esta sección con la presentación de Daniel Charles titulada *Zaj: Tao y Posmodernidad*, en la que hacía un recorrido por la larga trayectoria del grupo reflexionando sobre su trabajo de acción dentro del

contexto de posmodernidad, cercano al planteamiento vital del budismo zen y en armonía siempre con el pensamiento de Marcel Duchamp y John Cage.

En un principio se pensó en la posibilidad de que Esther Ferrer escribiera un texto para el catálogo, pero ella rechazó la propuesta (Gutiérrez Serna, 2004; 72).

La propia autora de la tesis, siguiendo el espíritu de la exposición a la que dedica su estudio, admite que a partir de ésta cambió la opinión histórica de zai. Aunque, obviamente, esta tuvo una importancia radical para la presencia expositiva de zai en muestras de tipo histórico, en las presentes páginas el proceso se observa de manera algo mas compleja. Pues no es posible pasar por alto, para este proceso de recuperación, la relación de zai con parte de los denominados "críticos de los ochenta", como pudieron ser los ya citados Fernando Huici, Ángel González García o Juan Manuel Bonet, que a pesar de haber pasado a la posteridad como los críticos que abogaron más y mejor por el denominado "retorno a la pintura", de vertiente claramente figurativa, de los setenta y ochenta, cabría consignar en estas páginas como algunos de los ideólogos más relevantes en el análisis y percepción histórica de la actividad de Hidalgo, y zai, como prueban las constantes menciones a su labor (mucho más frecuentes en aquellos años que las que los críticos de la órbita más proclive al compromiso político y la crítica marxista les dedicaban por las mismas fechas), llegando a incluir a Hidalgo – a pesar de hacer notar que la mayor parte de la década estuvo ausente de nuestro país – entre los artistas más representativos del Madrid de los setenta (Bonet, 1991; 14)

No obstante, y aunque en el momento, tal y como venimos viendo, la "recuperación para la historia" de zai bien podía encontrarse desde finales de los años setenta, con las primeras publicaciones al respecto de Llorenç Barber (aunque éstas, con toda su radical importancia, estaban limitadas al ámbito académico y a la divulgación por medio de revistas especializadas), sin lugar a dudas abrieron un campo de investigación apenas transitado para nuevos historiadores, y aún hoy en día absolutamente imprescindible para la aproximación histórico-crítica de la actividad de zai. La propia tesis de Gutiérrez Serna, dedicada a esta exposición del 83, da buenas pistas en el análisis del proceso de "recuperación" de las prácticas conceptuales en nuestro país, que una década después se exacerbará cuando tras el "entusiasmo" de los retornos internacionales y mercantiles de la pintura figurativa, propios de los ochenta, se observe un creciente interés por opciones aisladas y políticamente comprometidas en el arte español. Sólo desde este punto de vista alcanzan su verdadero valor histórico y crítico valoraciones como la que sigue:

En realidad, tras la exposición *Fuera de Formato*, comenzaron tiempos de reconocimiento para zai. Actualmente la situación ha cambiado de un modo notable. Hoy, con otra perspectiva ideológica y de una manera más amplia

y relajada, se reconoce una seriedad en el trabajo de zaj a lo largo de toda su trayectoria y sus propuestas, antes subversivas, han pasado a formar parte de un orden.

Durante los últimos años hemos asistido a una serie de exposiciones conmemorativas y a un deseo por mostrar el reconocimiento al trabajo de Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, y por aclarar y definir, paradójicamente, los trabajos y objetivos de quienes desde un principio decidieron no explicarse. La conmemoración de los veinticinco años de su trabajo, conciertos, acciones y exposiciones colectivas e individuales de su tres miembros, Medalla de Oro al Mérito a Juan Hidalgo por el conjunto de su obra, Talleres de Arte Actual para jóvenes artistas y, recientemente, una gran exposición monográfica y exhaustiva del grupo en el Centro de Arte Reina Sofía, son algunos de los ejemplos con los que desde hace unos años se intenta corregir el silencio y el desinterés al que zaj había estado sometido. Ciertamente el homenaje rendido a zaj por *Fuera de Formato* anticipó un cambio general de actitud en y hacia estos artistas que, lógicamente, no es exclusivo de zaj sino ampliado de forma general a la práctica conceptual en toda la extensión del término (Gutiérrez Serna, 2004; 150-151).

Efectivamente, y como ya venimos prelujiendo, a partir de este momento la carrera de Juan Hidalgo y zaj hacia la "historia" será imparable: desde la concesión al artista del Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación concedido por el Gobierno de las islas en 1987, a la publicación, realizada ese mismo año, de su cuarto libro: el libro-objeto titulado *ZAJ*, y que no es sino la recopilación de todos los cartones editados y distribuidos hasta el momento por la formación (lo que hoy es conocido como "Caja Zaj"): una indudable obra de carácter "historicista" en su ánimo de dejar constancia, a nivel documental, de las "obras" producidas por zaj cuyo carácter había estado, precisamente, más alejado de la exposición pública y la intención de perdurar, al estar dedicadas al mencionado envío privado de carácter puramente personal – y casi anecdótico – para los destinatarios que las recibían.

En estos años se incrementa, a su vez, el número de apariciones de zaj en conciertos y actuaciones, reforzando el impulso que parece empujar a la formación a un nuevo – y como siempre, paradójico- primer plano histórico, tanto en España como en el extranjero. Al mismo tiempo (y con consecuencias e interacciones que tendrán que ser debidamente sopesadas críticamente en su momento), Hidalgo comienza a desarrollar la serie fotográfica que culminará en 1990 con la exposición de la serie *Alrededor del...pene*, presentada en la Galería Juana de Aizpuru de Madrid: una serie fotográfica que enlaza el valor temático de la sexualidad de las piezas que ya había realizado en 1969 con motivo de la *Dokumenta* con los planteamientos críticos de aquellas

piezas como el *Biozaj*, u *Hombre, mujer y mano* que evidentemente no pudieron ser vistas en nuestro país hasta la citada retrospectiva del grupo en 1983 en la ciudad de Madrid.



Balduino Concejo, Carlos Alcolea, Baldovinos, Juan Hidalgo, Santiago Serrano, María Carvallido, Fernando Álvarez Uría y Julia Varela
Fotografía: Nacho Criado

Es por tanto en este período, con obras como *Trimasturbación interior y exterior* o *Rosa, espejo y condón* con las que Juan Hidalgo comienza a convertirse, para la historia del arte contemporáneo español, en una suerte de artista plástico "tradicional" al que incluso se le denomina en ocasiones, de manera errónea, como fotógrafo, pues, tal y como el ha dejado claro en múltiples ocasiones, es que él no es fotógrafo sino un artista que se ha valido de la fotografía (por medio de las cámaras de Schommer, Criado, Moore o Garghetti) como medio a través del que realizar el acto artístico, entendido de este modo como gesto conceptual y no como pieza artística en el sentido clásico del término. Tal y como explica al respecto muy acertadamente Inmaculada Aguilar, y como veremos más tarde con mayor detenimiento al observar la producción "intermedia" de Juan Hidalgo:

Una gran parcela de las obras de JH que se inicia en 1969 y se mantiene hasta la actualidad viene constituida por las acciones fotográficas. Ahora el soporte es la fotografía y sus distintas técnicas de reproducción: blanco y negro, color, fotomontaje, cibachrome. JH fusiona el concepto de acción con el acto fotográfico. No estamos ante la fotografía de una acción, no se trata por lo tanto de registrar los acontecimientos que han tenido lugar como presentación directa de un proceso mental a través de otros medios: performances, happenings, acciones... "Para mí, la acción fotográfica se concreta en una imagen instantánea, y – si el soporte material lo

permitiese - congelada, representación de la muerte. Imagen muerta y por ello pura, aséptica, ritual y mínima” nos dice el artista. Aquí, la fotografía es la acción misma y, a su vez, el soporte. Es la única manifestación de estas acciones. Efectivamente, la imagen es instantánea, queda congelada, pero en ella hay un antes y un después; contiene una energía, un proceso, una transformación, y en ese desarrollo las opciones y las decisiones culturales son específicas del artista. JH selecciona la imagen, su fragmento y la compone. Ya McLuhan observaba la importancia del "medio" su conversión en el propio mensaje. Así, el artista propone, dirige, dispone, controla de forma minuciosa los elementos que el fotógrafo profesional debe recoger y plasmar. El acto fotográfico se convierte en un acto conceptual del artista (Aguilar Civera, 1997; 256).

Esta misma línea de creación de obras que, a pesar de tratarse de un proceso conceptual, dan lugar a piezas cuya exposición puede ajustarse a los cánones tradicionales de la galería o el museo se continúa, no obstante, con la ya mencionada creación de "acciones objetuales" como *Likoer*, de 1989, *Blue Music* o la serie de los "pianos", como el *Piano Invertido (Homenaje a G. Maciunas)*, ambos de 1983.

Se genera así, tanto por parte del artista como de la crítica que lo observa (y en algunos casos, secunda), este ánimo de resituación histórica de Juan Hidalgo y de su obra, que se irá incrementando paulatinamente a lo largo de la década hasta llegar al homenaje a los 25 años de zai celebrados en 1989. Un aniversario, no obstante, que tampoco debe hacernos pensar en grandes fastos y un reconocimiento masivo, ya que, tal y como han dado cuenta del hecho críticas como la de Manel Clot, éste fue un "silenciado aniversario" (Clot, 1991). Ese mismo año de 1989, no obstante, Hidalgo recibe la Medalla al mérito a las Bellas Artes del Ministerio de Cultura, y es seleccionado como uno de los artistas representantes del proyecto de reescritura y revisión del arte español contemporáneo de la muestra *Antes y Después del Entusiasmo*, comisariada por José Luis Brea para la Kunst Rai de Amsterdam.

3.5. De 1990 a la actualidad: antológicas zai y otras fórmulas de permanencia histórica

Juan Hidalgo y zai inauguran así la década de los noventa con las celebraciones del 25 aniversario de la formación del grupo. Ello no hace, sin embargo, y en una nueva aporía de las muchas que han rodeado al grupo y a su particular historia (valga la redundancia), que su actividad sea más o mejor conocida. Buena prueba de ello es que, como lleva siendo moneda de curso común en lo que a la hemerografía sobre el grupo se refiere, toda actividad de Hidalgo y zai vaya necesariamente acompañada por la presentación o resumen de sus actividades desde los años

sesenta.

Este nuevo panorama respecto a zaj se pone claramente de manifiesto, como resumen de lo que venía sucediendo durante la década anterior, con la exposición en la Galería Ciento de Barcelona. Esta exposición de homenaje al cuarto de siglo de actividades zaj también se realiza en la muestra *Zaj en canarias 1964-1990*, celebrada en Las Palmas de Gran Canaria y en Tenerife. Las actividades "históricas" no finalizan con las onomásticas sobre el grupo - acertadamente catalogadas entonces como veinticinco años "in absentia": es decir, ausentes (de la historia) o presentes en rebeldía en ella (Vela Zanetti, 1990) -, sino que la propia figura de Hidalgo, y su obra considerada a un nivel individual, comienza también a formar parte de revisiones de este mismo carácter celebratorio. En este sentido, cabe reseñar su participación en *Madrid. Espacio de Interferencias* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, o su individual en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca o en la muestra *Objeto múltiple* de la Galería Alfonso Alcolea de Barcelona, que a su vez dará lugar a una exposición individual celebrada al año siguiente. El carácter "histórico" de la exposición madrileña, de hecho, no escapa ni a su organización ni a su recepción, incluso por parte de los mismos artistas. Así, la crónica recogida por la prensa hace hincapié, precisamente, en este hecho por medio de la conversación de algunos de sus participantes recogida por José Méndez para *El País*:

Madrid. Espacio de interferencias podría ser una exposición nostálgica, en el mismo sentido en que la nostalgia envuelve en estos tiempos de forma irremediable a la palabra vanguardia referida tanto a lo político como a lo artístico, si los términos fueran separables. Sin embargo, en la reunión informal que mantuvieron Juan Hidalgo, Sara Rosenberg, Isidoro Valcárcel Medina y Nacho Criado en la pecera del círculo de Bellas Artes se respiraba todo lo contrario: un cierto distanciamiento airado de los artistas para con la sociedad que los rodea. Es decir, el magma eterno en el que se cuece la creación, la esperanza de la disidencia.

- Juan Hidalgo: "No pretendo hacer historia, pero mi trabajo llegó en un momento en España que no podía realizarse, había que pedir permiso para todo. El arte, que debe ser efímero, como un concierto Zaj, que es irrepetible, ése es parte de su revulsivo".

- Isidoro Valcárcel: "Al artista no tiene por qué preocuparle el ambiente general de la sociedad. Nuestro trabajo surte el mismo revulsivo hoy que en los años sesenta".

- Nacho Criado: "El revulsivo es el mismo, pero la máxima actividad fue en los años sesenta y setenta y sobre todo en los Encuentros de Pamplona de 1972. La que sigue siendo la misma es la desatención de galerías y coleccionistas".

- Hidalgo: Siempre han existido coleccionistas de este tipo de cosas. En España funcionaban muy bien los conciertos, las acciones, pero el aspecto objetual no funcionó nunca”.

- Valcárcel: "Mientras en el resto de Europa funcionaba la muestra, la exposición”

- Hidalgo: "Claro, por eso algunos han llegado a pensar que no existíamos. Ahora ya no pueden imponernos nada, ahora los marginales son ellos, los instalados. No son nada importante”

- Criado: "Con Franco éramos los listos y ahora somos los tontos; sólo vale lo de fuera”

- Valcárcel: "Eso produce una reacción de pasmo, de incredulidad. ¿Qué salto tengo que dar yo? Nosotros siempre hemos estado ahí”

- Hidalgo: "Existe una gran mediocridad en los vendidos al poder. El producto artístico determina la vida de su autor. Al realizar un arte efímero el artista se libera, es un modelo nuevo que fluye como agua”.

- Criado: "Se reconoce a Picasso porque en él y en su obra hay una actitud, un temperamento. Si hubiera sido necesario para su arte, habría renunciado a todo”

- Hidalgo: "Esto nos lleva al problema de la autoría. Estando en Italia, John Cage nos encargó a Walter Marchetti y a mi dos trabajos que realizamos con el mismo método, absolutamente al azar y sin embargo Cage supo cuál era de cada uno. La huella del autor es irremediable”

Como el silencio de Sara Rosenberg que se limitaba a asentir (Méndez José, 1990).

Sus actividades a nivel internacional, especialmente en Italia, se mantienen como hasta entonces aunque marcadas, sobre todo, por su presencia en la exposición organizada por Achile Bonito Oliva para la Bienal de Venecia de ese año: *Ubi Fluxus ibi Motus*. Otros acontecimientos que acompañan a las apariciones intermitentes de Hidalgo en Italia y España, marcando indudablemente este citado proceso de "resituación" histórica de Hidalgo podrían resumirse en eventos como la publicación de todos sus libros de etcéteras recopilados: *De Juan Hidalgo (1961-1991)*, ya no como publicación zanj, elocuentemente, sino formando parte del catálogo de una editorial comercial: la valenciana Pre-Textos.

En 1993 la Galería Juana de Aizpuru de Madrid presenta su exposición *Acciones Fotográficas Eróticas*, cuyo carácter mezcla tanto el de exposición histórica (necesario es siempre recordar que las primeras piezas de esta "serie" datan de 1969), como la presentación de obras nuevas realizadas en 1990. Esta mezcla de "historia y polémica", por parafrasear el artículo que el diario dedicara a la exposición *Espacio de Interferencias* será la que dejen traslucir a su vez las

crónicas y críticas que reciba esta muestra. No obstante, como veremos con detenimiento, por desgracia, y a pesar de las fechas en que esta muestra se realizó, la misma no sirvió para que se despertara el interés en revisar las propuestas de Hidalgo desde una perspectiva centrada en lo sexual e identitario, sino que la muestra – el artículo que citamos de Fietta Jarque parece ejemplar al respecto- se limita a señalar lo "transgresor" de la temática de la exposición, sin que ésta se convierta en parámetro crítico para observar la obra de Hidalgo:

Juan Hidalgo habla de "estructuras musicales" cuando se refiere a las impactantes series que conforman Acciones fotográficas eróticas, reunidas por primera vez en Madrid en la galería Juana de Aizpuru. Hidalgo, que forma parte del grupo Zaj, el más antiguo y prestigioso en el campo del arte experimental en España, quiere despojar las imágenes de desnudos masculinos de la carga provocadora que todavía llevan ante la sociedad. "Deberían verse con la naturalidad con que se ve un desnudo femenino", afirma.

Hay cierta contradicción en el distanciamiento de este artista que intenta mirar desapasionadamente la palpitante sensualidad que emana de sus propias obras. "el desnudo es un elemento más para expresarme, es sólo una forma pura, despojada, y por eso más maleable", afirma Juan Hidalgo (Las Palmas de Gran Canaria, 1927). "Mientras estás haciendo las fotografías, como cuando estás escribiendo un texto, la percepción es más emotiva. Pero al construir la serie ves las imágenes con otros ojos. Yo no les veo ningún morbo. La acción fotográfica es muy fría, no hay intención de provocar. La foto es un instante, un punto de muerte. Luego les doy una estructura, es como cuando hago música".

Lo cierto es que en estas fotografías realizadas entre 1969 y 1990 hay una clara afirmación del sexo masculino expuesto, abierto como una flor, vivo e inquietante como un animal sin rostro. "Me han preguntado muchas veces si, por ser homosexual, utilizo generalmente modelos masculinos. Eso no es así, utilizo también mujeres como modelos, pero el desnudo femenino parece ya no molestar a nadie y el masculino sí. Los artistas griegos y los egipcios usaban el desnudo masculino sin tapujos ni hipocresía. Yo sigo con esa actitud"

Genital y tobillo

"La genitalidad y el erotismo no son dos cosas indivisibles", insiste Hidalgo. "Para mi puede ser tan sensual la imagen de un genital como la de la mano o la de un tobillo". Juan Hidalgo tiene una amplia trayectoria como artista conceptual. Él se define como nómada y multimedia. "El tema

del erotismo ha atravesado toda mi obra, pero no ha estado presente en todo", explica. "Lo que observo al ver reunidas mis obras eróticas realizadas a lo largo de 20 años es que mi sensibilidad ha ido cambiando. Las últimas tienen más connotaciones en la historia del arte".

Los principios que siguen manteniendo unido al grupo Zaj están también en la base del trabajo individual de Hidalgo. "Es el punto de vista duchampiano, el artista hace una propuesta, pero es el espectador el que opina, le da sentido y la completa con ello. El espectador es el que la convierte en obra de arte", dice Juan Hidalgo. "Lo fundamental es no estar de moda, no utilizar elementos oportunistas. Seguir siendo radical" (Jarque, 1993)

Tampoco la importancia de las cuestiones referidas al erotismo y la sexualidad serán contempladas como tal en el artículo publicado ese mismo año por David Pérez, que pone el acento en la presencia e importancia "histórica" de Hidalgo como artista "conceptual", siguiendo el interés "neoconceptual" que tanto a nivel de crítica como de práctica artística marcaba el panorama español desde finales de los ochenta. Sirva como ejemplo la presentación del mismo, constatando el tema a trabajar:

En este sentido, la obra de Juan Hidalgo – heredera directa de la línea Duchamp/Cage- se revela como precursora ineludible durante los años sesenta (y en concreto a partir de 1964, tras la creación de ZAJ en Madrid) de lo que en la década siguiente Simón Marchán definirá como los nuevos comportamientos artísticos, aquel diversificado y en ocasiones contrapuesto universo de experiencias, planteamientos y actitudes que, a su vez, iban a hallarse estrechamente vinculados con el llamado huracán conceptualista.

Partiendo de este contexto, resulta sorprendente, sin embargo, poder constatar hasta qué punto el papel pionero y determinante que atribuimos a Juan Hidalgo se ha encontrado desprovisto del adecuado soporte historiográfico que permitiera avalar de una manera coherente la hipótesis que intentemos defender. (Pérez, 1993; 162)

A pesar de que la "radicalidad" de la obra de Hidalgo parece ir siendo cada vez más "asumida" por el sistema del arte español durante esta década, sus nuevas creaciones no dejan de suponer siempre un verdadero desafío al sistema expositivo y comercial. Es durante esta década cuando empieza las que serán algunas de las series más importantes y significativas de su trabajo hasta la actualidad: la serie fotográfica *Un/una más*, los *Tacos y bolas*, que serán expuestos de manera individual en 2008 en la exposición *Jugando con Bolas* (que recoge el "juego" de Hidalgo

desde el etcétera "Balls" de 1966 hasta sus últimas creaciones en torno a las formas esféricas cuyos significados van desde la metáfora sexual a la sensibilidad zen), y la serie de las *Is/as*, tema autobiográfico en el que distintos "ambientes" isleños serán creados con polvo de ciudad o antracita a lo largo de los años en cada una de sus exposiciones.

Desde el punto de vista editorial, Juan Hidalgo publica aún otro libro con la editorial Ma d' obra, en el que, recogiendo una experiencia como la del viaje a Argel, en esta ocasión con un *Viaje a Sanet*, reúne una serie de "versículos" y "notas" que se aproximan de manera mucho más fidedigna que el anterior al formato autobiográfico.

Pero si por algo destaca esta etapa dentro de la carrera de Hidalgo es la celebración, en 1996, de la primera retrospectiva dedicada a zai en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con el que la actividad del grupo se da por finalizada como tal, entrando de lleno ya en los anales de una historia del arte que aún seguía – y seguirá- resistiéndose a ellos (De Santa Ana, 1997g). No obstante, esta es una percepción del nuevo estatus de zai que no escapa ni a las entrañas mismas de la exposición, en cuyo catálogo podemos leer como nuevamente para Barber:

Hagamos notar que casi desde la célebre actuación en el Beatriz (Madrid, febrero de 1967) las pocas apariciones públicas de zai entre nosotros (las de la Galería Estampa "25 años de zai" en 1989, o las del madrileño "Festival de otoño" de 1991) han estado revestidas de "carácter celebratorio" y por tanto de un autocomplaciente virtuosismo más lleno de una digna obsolescencia museística que de potencia dislocadora en acción, apariciones por tanto que alejan y encumbran en romo pedestal (otra sutil destrucción) más que atraen y denotan en un hoy que nos es sobre todo multiplicidad y problema (Barber, 1996; 34-35)

De manera mucho mas específica e individual, Hidalgo realiza al año siguiente (y quién sabe si como consecuencia y reflejo de la exposición comisariada en Madrid por José Antonio Sarmiento) su primera gran exposición antológica en el centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria: *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, donde su obra individual es por primera vez reunida y analizada casi en su práctica totalidad.

A partir de entonces ,y hasta nuestros días, a pesar de que Hidalgo no ha dejado de crear en ningún momento, y sigue contando con apariciones en galerías y centros de arte, sus más sonadas exposiciones han sido, además de la mencionada *Jugando con Bolas*, la segunda parte de su exposición antológica: *Desde Ayacata (1997-2009)*, presentada de nuevo en Las Palmas, e itinerando a Tenerife y Vitoria en 2008. Y, en una suerte de contrasentido (presentando obra reciente como si fuese histórica, quizá por la posibilidad de exhibición "tradicional" que sus piezas

más recientes ofrecían, antes que las acciones y conciertos del “zaj clásico”), la exposición que el CEASEX le dedicó en 2004: *En Medio del Volcán*, ofrecía una panorámica retrospectiva de la obra de Hidalgo destinada a su “presentación” en Perú.



Juan Hidalgo, *Alrededor del...pene*

Acción fotográfica. 22 gelatinobromuros de plata-selenio, 50 x 50 cm

1990

En este nuevo milenio, la obra de Hidalgo es sometida por primera vez (y da vértigo pensarlo, moviéndonos en las fechas en que lo hacemos) a unas relecturas absolutamente necesarias para las páginas que aquí presentamos, por las vertientes tanto políticas como en relación con las teorías de género que siguen y las hipótesis respecto a ellas que levantan. Si, como ya veíamos, los trabajos de Pérez se habían dedicado a desdibujar – más que replantear- los perfiles historiográficos de la obra de Juan Hidalgo durante los noventa, ahora su obra se verá reinscrita en proyectos expositivos e investigadores como *Desacuerdos* (Macba, Arteleku, 2002), destinados a repensar la historia del arte español estrictamente contemporáneo y posterior a la Transición democrática de los años setenta desde un punto de vista político. Específicamente centrada en lo homosexual, se encontrará su presencia e inclusión en una muestra tan importante como *Radicales Libres. Experiencias Gays y Lésbicas en el Arte Peninsular*, celebrada en Santiago de Compostela durante el 2005 bajo el comisariado de Xose Buxan. En esta misma línea de revisión histórica de las cuestiones de género en el arte contemporáneo, se encuentra su inclusión en los proyectos de Juan Vicente Aliaga: *La Batalla de los Géneros*, de 2007, y *Genealogías Feministas en el Arte Español 1960-2010*, realizada junto a Patricia Mayayo en el MUSAC de León entre 2012 y 2013.

A todas ellas será necesario acercarse de manera crítica en el apartado dedicado a la – aún hoy - necesaria recontextualización desde el punto de vista político y de género de la obra de Juan Hidalgo en nuestro país. Una obra que este mismo año ha celebrado el medio siglo de la aparición de zaj, y sobre la que el propio Hidalgo ha ido realizando, con los años, distintos niveles de lectura crítica: desde el nihilismo de los primeros años zaj al "compromiso" político durante la época inmediatamente posterior al franquismo, la defensa de la provocación y la propia vida como materia del arte e, incluso, la voluntad de transgredir como parte de zaj. Aún hoy, con motivo del cincuenta aniversario de zaj, y como preámbulo perfecto a nuestro análisis genealógico, estético y político de zaj, Juan Hidalgo comenta desde su casa en Ayacata:

"Zaj tenía la voluntad de despertar al público hacia nuevas realidades y demostrar que la música no sólo era un asunto auditivo, sino que podía ser visual. Tenía un aspecto provocador clarísimo. Y eso a veces no se entendía bien. Entonces se reaccionaba muy violentamente en el desacuerdo. En Frankfurt, después de un concierto, nos insultaron y nos lanzaron cigarrillos encendidos. Formaba parte de la propuesta... Queríamos disolver más que construir". Y lo consiguieron. (Lucas; 2014)

4. "ZAJOGRAFÍA" DE JUAN HIDALGO



Juan Hidalgo, *Zajografía* (1975)
Acción fotográfica, serie "Testimonios"
6 fotografías en blanco y negro sobre aluminio
Fotografía: Roberto Massotti
Museo Vostell Malpartida, Cáceres

Como ya se comentaba en su momento, la obra *Zajografía*, de 1975, puede ser – como tal se tiene en cuenta, al menos en estas páginas- una de las obras fundamentales dentro de la producción de Juan Hidalgo. Fundamental no sólo por el valor "tradicionalmente" atribuido a obras plásticas, como esta acción fotográfica, sino como "manifiesto" particular de la poética de la obra (y la vida) de Juan Hidalgo, imprescindible para el análisis que aquí nos ocupa, y para poder comprender y valorar en su correcta dimensión la producción de Juan Hidalgo.

La obra en cuestión se compone de una serie de seis fotografías realizadas por Roberto Massotti en las que puede verse (de izquierda a derecha) a Marcel Duchamp (travestido en Rose Sélavy), John Cage, Erik Satie, Buenaventura Durruti, Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Una genealogía de su propia actividad artística que, en una nueva reinterpretación de obras e ideas anteriores - propia del momento en que la pieza fue realizada, cuando los miembros del "bar" comienzan a reformular conceptos ya manejados, en los que inciden específicamente, dotándolos de una nueva dimensión -, y para los que, en esta ocasión, Hidalgo recoge los ancestros que ya reclamó para zaj tres años antes: "John Cage es mi padre aunque me llame Hidalgo y Duchamp mi abuelo aunque no se llame Cage... pero al padre se le olvida... y en cuanto a mis bisabuelos, chinos pudieron ser". Junto a ellos, ya se hacía notar también, incluye a dos nuevos miembros: "Mi padre es John Cage, aunque me llame Hidalgo; Marcel Duchamp, mi abuelo, aunque no se llame Cage; el amigo de la familia, Erik Satie, y el amigo de los amigos, Buenaventura Durruti". (Martín, 1981; 7)

Que sean Satie y Durruti quienes se incluyan en este momento como parte del árbol genealógico de zaj que compone Juan Hidalgo no es – como casi nada en su trabajo, aunque éste venga marcado en muchas ocasiones por el azar- fruto de la casualidad. La introducción de Satie no puede resultar en absoluto extraña, ya que su influencia en la obra de Cage y, sobre todo, en el descubrimiento de los valores "positivos" que el silencio y el valor "activo" de la interpretación podían tener musicalmente estaban más que probados. Además, sus composiciones y su papel de artista de vanguardia compartirán en las propuestas de Hidalgo unos componentes fundamentales: la ironía, y el sentido del humor.

La elección de estos personajes, aun con la dificultad que entraña reducir a una única cualidad su inclusión en este esquema, parece obedecer, precisamente, a su carácter transgresor de las esferas "arte" y "vida": bien sea por medio de la elección de unos modelos de producción formal que no se ajustan a la tradición, y que se erigen, de este modo, por su forma de crear(se) y presentar(se) ante el público, como un primer signo de politización de la actividad (que es el que podrían representar Duchamp, Cage, Satie, Marchetti y él mismo, como involucrados directos en el "crimen" a la tradición artística). La segunda opción a contemplar en todos ellos, como modo de aproximarnos al papel histórico e historiográfico de la actividad de zaj, es la posibilidad de encuadre de esta actividad dentro de un marco amplio de conceptualización política, entendida ésta del modo en que la describe Rancière, como "el reparto de lo sensible", esto es:

aquello que "define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disensos constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta escena del poder y de movilización de masas designadas por Benjamin como *estetización de la política*." (Rancière, 2004; 34-35).

Es en este sentido en el que, sin duda, entraría en juego el papel de Buenaventura Durruti, el líder anarquista español asesinado en extrañas circunstancias durante el conflicto civil de 1936 (Enzensberg, 1972). La aparición de Durruti supone ser, además, uno de los escasos ejemplos (aunque las referencias y el reconocimiento de una identificación ideológica personal con el anarquismo han sido frecuentes en el lenguaje de Hidalgo), de una clara adscripción política influyente en sus creaciones y, aunque a menudo tampoco ha tenido un valor específico como paradigma de análisis de su obra, crucial en la misma. Con mayor motivo, la aparición explícita de la cuestión en esta obra se produce, precisamente, poco después de que la situación política de España hubiese provocado su regreso a Italia. La obra, así, adquiere valor como una verdadera toma de posición ideológica palmariamente expuesta (aunque nunca había dejado de estar presente en su poética creativa, como veremos), duplicado con su llegada a la Galería Vegueta en

1976: una introducción en el panorama español que, a pesar de encontrarse absolutamente politizado en todos los aspectos ideológicos y cotidianos, renunciaba a hacer explícitas este tipo de cuestiones e interpretaciones en el terreno artístico (quizá porque cuando la política se va desarrollando y reformulando de manera progresista – como era entonces el paso de la dictadura a la democracia- tampoco se sentía tan clara la urgencia de hacer pronunciamientos políticos explícitos como los que se habían tenido que realizar bajo la presión política franquista – y que no obstante cabría seguir reformulando en relación con el pasado político inmediato y los logros por conseguir más adelante).

Todos estos personajes, en mayor o menor medida, se encuentran a su vez involucrados en una posible lectura biopolítica de la obra de Juan Hidalgo (los más alejados, inicialmente, de la misma, serían Satie y Durruti, precisamente). No puede obviarse que, ya en la época, Hidalgo había creado una serie de obras abiertamente eróticas, inclinándose de manera clara, en algunas de ellas, hacia el homoerotismo (o mejor dicho, hacia una cierta idea de bi o pansexualidad libre de etiquetas). En este caso, y con esta obra en especial, podría hablarse de manera tal vez más precisa -como más tarde lo hará acertadamente el crítico Manel Clot al referirse a la obra de Hidalgo-, de "homosociabilidad" (Clot, 1997b; 72-76). Desde luego, no es necesaria una mirada demasiado atenta a este particular árbol genealógico para darse cuenta de que se trata de una familia compuesta únicamente por hombres: absolutamente "homoparental", por tanto, y alejada así de cualquier convención social aceptada en el momento (a pesar de que, a nivel internacional, la cuestión homosexual había sufrido, desde finales de la década anterior, importantes cambios a nivel social, incluso en nuestro país [Guasch, 1991; Aliaga y Cortés, 1997; Llamas y Vila, 1997; Mira, 2004; Olmedo, 2004 entre otros]). En esta familia, el único componente remota – y se diría que irónicamente- "femenino" es Rose Sèlavy: el "alter ego" de un Duchamp travestido que impulsa, incluso más si cabe, el aire "homosexual" (más que homosocial, en este caso) de la obra – o al menos, así podría ser recibido en el marco cultural e ideológico del momento-. Hay que tener en cuenta, al respecto, que por las fechas lo homosexual todavía se encontraba en nuestro país cercano a las ideas acerca del "tercer sexo", y frecuentemente asociado con el travestismo (Guasch, 1991; 59).

Resulta casi lógico que alguna de las personas retratadas en el cuadro como parte de la "familia" fuesen abiertamente homosexuales, y que incluso el grupo final al que había dado lugar esa particular genealogía fuese una pareja de hombres, formada por Hidalgo y Marchetti. Como Juan Hidalgo afirmará al presentar en 1990 su serie *Alrededor del...pene*, ésta se forjó durante 9 años en su testículo izquierdo, por lo que la creación, como la vida – que para él es lo mismo- no requiere en el universo homosocial de zanj de un útero en el que desarrollarse antes de hacerse público, y puede por tanto ser cuestión de dos padres de sexo masculino.

A pesar de que todos y cada uno de los presentes en este retrato múltiple tendrán su

necesaria revisión en cada uno de estos sentidos a lo largo de las siguientes páginas (como innovadores y transgresores estéticos, políticos e identitarios desde el punto de vista del género), conste ahora el hecho – profundizando una vez más en la cuestión metodológica, que tan necesaria resulta para el presente trabajo- que con esta decisión de tomar como parámetros críticos de análisis estas tres cuestiones ideológicas, y comenzar ahora aplicándolas sobre el propio recorrido autobiográfico que Hidalgo ha querido defender sobre sí mismo, entramos una vez más en conflicto con los métodos hasta ahora recomendados (e incompatibles con estas páginas, y entre sí con otras muchas aquí citadas) de aproximación a zaj. Por un lado, recogemos sólo de manera tangencial las "creencias de zaj" que Barber daba por imprescindibles para el conocimiento de la actividad e influencia del grupo; por otro, tampoco podemos adscribirnos, ni mucho menos, a la recomendación del profesor Pérez de "abandonar" esos mismos tópicos para re-escribir la historia de zaj desde una perspectiva que, en parte, compartimos al no tomar estos "síntomas" como elementos esencialistas de la obra de Hidalgo, sino como variables a tener en cuenta para su posible resituación histórica desde nuestra perspectiva actual.

Es por ello que cada uno de estos elementos destacados por Hidalgo para su propia genealogía (estéticos, políticos, ideológicos, compositivos, identitarios, etc) serán aquí observados desde esas tres vertientes posibles en que se interrelacionan de modo casi rizomático en lugar de lineal (que es, aparentemente, el sistema que parece preconizar su organización incluso visual en el relato hidalguiano). Con ello, trataremos de aportar una posible conceptualización general a la obra de Hidalgo, que más tarde tendrá que ser, a su vez, necesariamente matizada por medio del contraste de estas hipótesis con el desarrollo y recepción de su poética a lo largo de las décadas en el contexto de la historia e historiografía del arte español.

4.1. Duchamp/Rose Sélavy: el abuelo/a.

Aunque no conoció a su abuelo, Hidalgo tuvo un estrecho contacto con Duchamp por medio de John Cage. Porque su influencia en zaj, como ocurrió con casi todos los miembros de la "Galaxia Duchamp" se dio, sobre todo, mediatizada por el compositor norteamericano. En el contexto de la Guerra Fría y el McCarthismo, la obra de Duchamp, a través de la de John Cage, adquiere un nuevo sentido como "estética de la indiferencia", del mismo modo que a través de su influencia en los artistas cercanos al *pop art* y al minimal, durante los años sesenta, la historia crítica de Duchamp, y su desarrollo y su papel en la historia del arte contemporáneo fue reescribiéndose y cobrando nuevas lecturas y significados (Tomkins, 1965; 143).

Esta trayectoria afectó, indudablemente, en los aspectos que aquí perseguimos: las lecturas en clave política y biopolítica de la obra del francés, así como la contribución de la misma en la generación de nuevos significados en este sentido más allá de las iniciales lecturas psicoanalíticas

despertadas por sus *ready-mades*. No podemos perder de vista que, al escribir sobre los artistas, críticos e historiadores, articulamos su validez estética con su potencial efecto sobre los cánones de una supuesta "verdad" sobre el pasado siglo (incluso en relación con los cánones políticos e ideológicos). Esto ha sido especialmente frecuente en relación con la figura de Duchamp, sobre quien Thierry De Duve (referencia ineludible de Daniel Charles [1988; 45-53] en algunos de sus textos sobre zaij, muy elocuentemente al respecto) ha recurrido intentando "dotar de sentido a un siglo de desastres políticos y progresos artísticos. Abriendo un agujero en el muro para dejar pasar el sol, intentando comprender por qué Marcel Duchamp fue tan gran artista" (De Duve, 1996; 462).

En este sentido, dada la orientación del presente trabajo, es necesario tener en cuenta la influencia, y las propias relecturas que cada uno de sus "familiares" ha tenido en los citados campos políticos y biopolíticos, incluso por medio de este proceso de reescritura de unos por medio de otros, y de la propia disciplina que los engloba, a lo largo de su trayectoria histórico-crítica. En el caso de Duchamp, en el plano referido a la política, cabe destacar la contribución de lecturas como las realizadas por Michel de Certeau, para quien, en palabras de Miller (2013; 92), el artista francés superó, por medio de sus *ready-mades*, la mera elección arbitraria de los objetos seleccionados para la creación del nuevo objeto e incluso, haciéndolo así, lo que acaba por desarrollar no es sino un modelo ético y político: una práctica anárquica de rechazo al poder de las instituciones sobre los cuerpos y su discurso. Duchamp se convierte, de este modo, y como a su vez la lectura de Lyotard (1990; 28) sobre él pondrá de manifiesto, en el paradigma dinamizador de la cultura y el pensamiento propios del modernismo desde su misma sede, sustituyendo sus paradigmas rígidos en favor de una "política de la inconmensurabilidad". Una posición estético-política que, como muchas otras, cabría poner en contacto desde este punto de vista con las opiniones de Jaques Rancière sobre el papel político que adoptan ciertas prácticas artísticas:

El arte crítico, el arte que juega con la unión y la tensión de las políticas estéticas, es posible gracias al movimiento de traslación que, desde hace ya un largo tiempo, ha atravesado en ambas direcciones la frontera entre el mundo propio del arte y el mundo propio de la mercancía. No es necesario imaginar una ruptura "posmoderna" que desdibujaría la frontera que separaba el gran arte y las formas de la cultura popular. Este desdibujamiento de las fronteras es tan antiguo como la "modernidad" misma (Rancière, 2004; 61-63)

La cuestión, fundamental para entender la influencia de Duchamp en el arte denominado – ya de manera obsoleta- como "posmoderno", y la aparente ruptura de fronteras y politización de los discursos que este trajo consigo se encontraría, de esta manera, presente en la práctica artística desde el origen mismo de la modernidad, tal y como ya ha venido siendo puesto de manifiesto en incontables ocasiones (Weiss, 1994) . Sigue Rancière explicando, en este sentido:

A través de este cruce de fronteras y estos intercambios del estatuto entre el arte y el no arte [presente en prácticas de unión de heterogeneidades como el *collage* o el *ready-made*] la extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común pudieron coligarse y pudo establecerse, entre los paradigmas opuestos del arte devenido vida y la forma resistente, la "tercera vía" de una micropolítica del arte. Este proceso ha sostenido las cualidades del arte crítico y puede ayudarnos a comprender sus transformaciones y ambigüedades contemporáneas. Si existe una cuestión política del arte contemporáneo, no es dentro de la oposición moderno/posmoderno que podamos comprender. Es en el análisis de las metamorfosis que afectan a la política "tercera", la política fundada sobre el juego de los intercambios y los desplazamientos entre el mundo del arte y el del no arte (*Op. Cit.* 65-66)

En base a conciencias del proceso que sobrepasen el análisis puramente técnico y esteticista (más que estético) del trasvase entre la denominada "alta cultura" y la llamada "cultura popular" (Arbasino, 1968; 9-38, Varnedoe y Gopkin, 1991), la tan cacareada ruptura que vino con la irrupción de prácticas como el *pop*, el minimal o el conceptual dando forma a esa discutible y discutida nueva etapa historiográfica (Huysen, 1986), no sería más que un historicismo carente de sentido y contestado, precisamente, por la importancia que la alianza estético-política tuvo durante las vanguardias clásicas de principios del veinte, y su continuación a lo largo de esta mencionada "Galaxia Duchamp" hasta la eclosión de los discursos políticamente comprometidos por medio de la práctica artística de finales de los sesenta.

Del mismo modo, en lo que esta cuestión influye directamente a la trayectoria de Hidalgo, cuando Daniel Charles, habla de zai en el catálogo de la mencionada exposición *Fuera de Formato* como de la temprana (y equívoca, cabría añadir, aunque el autor no entra a preguntarse la incongruencia del neologismo) mezcla del Tao y la Posmodernidad en el arte de nuestro país, parecía estar dando cuenta con ello de otro de los síntomas de época que Amelia Jones pondrá en un primer plano en su análisis y revisión en clave genérica de Marcel Duchamp: la transformación de uno de los más radicales y transformadores artistas del siglo XX en "padre" de la posmodernidad. Una cuestión que Hidalgo, con su elección además del alter ego: Rose Sélavy, en su galería de retratos familiares, pone directamente en evidencia: la resituación "feminizada" de una figura frecuentemente representada como paradigma patriarcal; el "padre" de toda una nueva época que erigía la masculinidad, una vez más, como paradigma histórico del mismo modo que lo había sido de ese "modernismo" que su propia práctica artística había recorrido, dinamitándolo (Jones, 1994; 29-63).

La "posmodernidad", de hecho- afirma Charles-, data de Duchamp y corre secretamente – con Cage y Zaj- la modernidad: es su reverso y su centro de perspectiva. Tanto en las músicas indeterminadas de Cage como en las músicas minimales de Zaj [...] reina la misma *narrativa al grado cero* que privilegia lo planeante y lo repetitivo sobre lo variado y lo performativo: lo que se dice desde toda la eternidad no necesita palabras para ser dicho – basta que el *kung-an* o el *koan* que es la performance renovada cada vez, en cada ocasión nueva, trace su boceto, en silencio...(Charles, 1983)

Juan Hidalgo parece entender a la perfección el magisterio extraño que Duchamp había supuesto para los artistas de la órbita que, a través de John Cage, se generó alrededor del francés. Al situarle como "el abuelo" de su particular familia (un abuelo/abuela travestido de Rose Selavý, a quien también dedicará una de sus composiciones musicales de la época), Hidalgo, en una de sus particulares desjerarquizaciones de artistas (y obras, Historia e historias), selecciona a Duchamp en su papel travestido, precisamente, pareciendo realizar el gesto contrario a aquel que Jones detectará en la cultura contemporánea: transformando de manera radical el papel histórico y conceptual que la influencia de Duchamp tuvo en los métodos de producción y expresiones estéticas de artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol o John Cage, "constriniéndolo en una especie de fetichismo paternalista para enterrar su agitadora y a menudo internamente contradictoria noción de posmodernismo en las artes visuales" (Jones, 1994; 37). El propio Duchamp jamás pareció confiar ni en su papel de "artista" ni en el de ningún "artista", en general, considerándolo una etiqueta autoritaria y jerárquica (y por tanto, heteronormativa y patriarcal) de la que era necesario huir. Como confesará en sus famosas conversaciones con Pierre Cabanne:

La palabra esa, "creación", me da miedo. En el sentido social, habitual de la palabra eso de la creación queda muy bonito, pero, en el fondo, yo no creo en la función creadora del artista. Es un hombre como otro cualquiera, y nada más. Su tarea es hacer determinadas cosas, pero también el hombre de negocios hace determinadas cosas, ¿se da cuenta?. En cambio, la palabra "arte" me interesa mucho. Si viene del sánscrito, como he oído decir, quiere decir "hacer". Ahora bien, todo el mundo hace algo, y a quienes hacen cosas en un lienzo y le ponen un marco los llaman artistas. Antaño, los nombraban con una palabra que me gusta más: artesanos. Todos somos artesanos, en la vida civil, en la vida militar o en la vida artística. (Cabanne, 1967; 10-11)

Verdaderamente, sin estas palabras de Duchamp, y la concepción del arte y la actividad artística que transmiten, haciendo obvio lo que su obra pone en evidencia, sería difícil valorar en su

justa medida la propia opinión de Hidalgo sobre estas cuestiones. Una opinión que lleva incluso más allá, animado a su vez por la poética heredada de Cage y de la filosofía oriental, contestando a la interrogación de "¿Qué es el arte?" con unas contundentes definiciones:

El arte es como estar en casa un domingo por la mañana con sandalias, camiseta y calzoncillos.

Es el paraíso perdido de Milton, la edad de la inocencia.

Es el penetrante aroma de las retamas blancas, rosas y azules de las cumbres canarias.

Es el láser que todo lo atraviesa.

Es la boba atómica del ser.

Es el orgasmo continuo de la inteligencia.

Es la roña de un pie que no se ha lavado jamás.

Es el perfume de las heces fecales de los muertos.

Es el arte el que toma la mejor parte.

Es... (Hidalgo, 1995b; 271)

... es, en definitiva, la promulgada unión entre arte y vida: propósito último de la vanguardia, y tarea a cumplir aún por las denominadas como "tardovanguardias" de los años sesenta del siglo XX, herederas de los programas, consignas e ideales de buena parte de las prácticas de principios de siglo. Una genealogía de las que los llamados Nuevos Realismos, así como las propias prácticas Zaj, Fluxus, situacionistas o *pop*, en sus experimentaciones radicales, lo que harán no será sino dar un nuevo impulso y quizá, lo que es aún más importante, evidenciar la posibilidad de que toda experiencia vital, *per se*, sea por sus propias cualidades sensibles posible de elevar a la categoría de obra de arte.

Una condición manifiesta en la naturaleza de la obra, si es que de tal cosa puede hablarse (y, en sentido estricto, no puede hacerse): nada que conservar, nada que musear, si acaso documentos para abrir un expediente, carpetas en las que guardar tarjetas, fotografías, críticas, nada que se parezca a una obra. Y la falta de seriedad como atributo fundamental: no se dice nada (convencionalmente) profundo, no se hace nada (convencionalmente) profundo. Dar un paseo andando o en autobús, lograr que el público haga la "música" que uno hace, sentarse, levantarse, poner y quitar un objeto, hacer una excursión, cosas todas ellas bien normales, incluso prosaicas, realizadas ahora conscientemente, invitando a hacerlas, llamando la atención sobre ellas, calificándolas: invadiendo un campo reservado para motivos y acciones más trascendentes (Bozal, 1997;245)

Una categoría, no obstante, absolutamente transformada de lo que tradicionalmente podía entenderse por "obra de arte", con una función artística, crítica, histórica, historiográfica y, sobre todo, política y social radicalmente distanciada de lo que la tradición histórica había conferido como tal. Equiparando – que no “elevando” cada "evento" de la vida cotidiana a la categoría de *event* artístico, la organización "vertical" de las categorizaciones artísticas se fractura definitivamente en pos de una horizontalidad en la que el juicio tradicionalmente "estético" no permite jerarquización alguna sobre los objetos o experiencias sensoriales e intelectuales que culturalmente son consideradas bajo la etiqueta "artísticas". Toda obra de arte no forma parte sino de nuestra vida común y corriente, y no es en tanto que "artesanía" o "producto" propio del "hacer" duchampiano más que cualquiera de los objetos cotidianos que nos rodean, y a los que podemos dotar de un sentido bien sea personal como colectivo.

4.1.1. Duchamp: lo infraleve, el gesto y la desjerarquización de la "obra de arte".

La referencia a Duchamp se convertirá, de tal manera, en moneda de curso común para hablar de Zaj hasta el punto de que Eduardo Alaminos explica directamente la obra de éstos por medio de la del artista francés en su recuento del polémico *Secreto a voces* ofrecido en Juana Mordó. Justifica el autor la decisión de incluir ese preámbulo sobre la obra de Duchamp como "elemental en el sentido que muestra una articulación precisa, con los ZAJ como producción y modelo de vida artísticos. Esa articulación vendría resuelta (viene resuelta) en los ZAJ como un ensanchamiento de las posibilidades junto con una mayor estructuración artístico comunicativa" (Alaminos, 1977; 42-43).

En el proceso artístico de Marcel Duchamp encontramos distintos momentos que lo caracterizan: el de la idea como núcleo conceptual y reflexivo que origina la obra, el de la realización como tiempo intermedio entre esa idea y su ejecución y ésta, por último, como su materialización individualizada.

Hemos afirmado en otro lugar que el arte supuso para él ante todo una "experiencia", privilegio de la "idea" sobre la realización, de la vida sobre el arte, pero ello debe ser matizado en cuanto que un examen detenido de ese proceso nos muestra el momento de la ejecución como un corte diferencial del mismo.

Para Duchamp, en el ambiente de unas circunstancias históricas de gran movilidad y agitación artísticas, le fue tan necesario acumular todo aquello que gira en torno a la obra (notas, esquemas, modificaciones, técnicas, azar, etc.) como evidenciar a su través la idea mediante una fabricación concreta, afectada en su más íntima esencia por el tiempo

transcurrido desde su origen a su ejecución.

Conviene señalar asimismo que esa fabricación y lo que de ejecución tiene se articulaba en sus obras mediante un proceso de creación distinto a la normativa de su momento (lo que le caracteriza) o expresado de otra manera, en un tipo de producción artística alternativa tanto productiva como ideológica. Se afirma por lo general debido quizá a una interrupción errónea que favorece la constitución de los readymades que el arte era para él sobre todo una cuestión de elección y voluntad frente a la realidad, olvidándose analizar (o al menos siquiera describir) los mecanismos por los que ese algo elegido se proyectaba de manera tangible más allá de sí mismo, Insisto en esto último por dos motivos: uno, como referencia para una amplia zona de las manifestaciones artísticas que se sitúan más allá del objeto y dos, como útil referencia para estudiar el proceso de una acción del grupo ZAJ, objeto principal de este escrito.

Esa idea sobre algo y su conceptualización se evidencia en Duchamp como un signo individual cristalizado en una fabricación compleja.

Pienso que por ello una obra de Duchamp (nunca semejante a otra suya) no es exponente de una idea única sino más bien la expresión de toda una serie compleja de situaciones y conceptos conexados que circulan a su alrededor.

Algo de esto parece que ocurre en el trabajo de los ZAJ. Pese al carácter inconcluso de algunas de sus obras, la ejecución fue para Duchamp vital y necesaria: ejecución, por otra parte muy individualizada y fundamentalmente anti-escolar.

También esto ocurre con los Zaj, aunque puede hablarse de una mayor activación y expansión en ese momento, el cual funciona bajo el signo de una ejecución compartida. La realización, término que he introducido más bien para su comprensión en los ZAJ, mediaría en Duchamp como el tiempo transcurrido entre el pensar y el hacer, la reflexión y la construcción a manera de una *no man's land* en la que se movía indistintamente, ejerciendo así su vital sentido de la ironía.

Zaj hará evidente, de este modo, lo que Daniel Charles denomina como el "Salto de agua" para hablar de Duchamp: la predilección por el intersticio entre el *pensar* y el *hacer* de raíz anti-escolar que Alaminos identificaba como tal y que, en última instancia, se concretaría en la actitud que también describió Quiñonero en relación con el grupo español: "Zaj ha renunciado a las palabras, al sonido, al arte... no en nombre del *antiarte*- otra etiqueta consoladora-, sino en nombre de la nada" (Quiñonero, 1972), de ese *no man's land* del que hablaba también el cronista de la

revista *Artes Plásticas*. Ese silencio identificado con la "desnudez" del arte al que éste fue sometido por parte de Duchamp según la lectura realizada sobre él por parte de Octavio Paz, y según la cual la noción de la que el propio Duchamp renegaba – la del propio "arte", cultural e ideológicamente entendido como actividad "superior" y limitada a una serie de individuos dentro del espectro social - se libera de mitologías sobre la genialidad y se reduce a su mínima expresión: a lo *infraleve*; a esa mera "sensación" intangible como el calor de un cuerpo en un asiento recién abandonado, que no obstante obra como "signo de existencia" de ese cuerpo ausente; al gesto e incluso a la idea, sin más, realizada por la voluntad humana que lleva al crítico a concluir acerca de Duchamp que "sus obras no son hechuras, sino actos" (Paz, 1968; 25). Una afirmación que convierte así, de partida y una vez más, al artista francés en padre histórico de las denominadas actitudes conceptuales, cuando no del "conceptualismo" como corriente historiográfica que bebe de los "actos" de voluntad - y por tanto de los "conceptos" e "ideas" manejados como sede fundamental de la creación artística – más que a los "hechos" de esta derivados.

El papel jugado por Duchamp en la gestación del arte conceptual obedece a la reducción de la actividad creadora por parte del artista, como anota Nikos Stankos, "a un nivel asombrosamente rudimentario: a la decisión, única, intelectual y en gran medida sometida al azar", en la que "concepción y sentido tomaron la delantera sobre la forma plástica, lo mismo que el pensamiento sobre la experiencia de los sentidos". El proceso evolutivo del arte conceptual dentro del campo de la acción dio como resultado, a partir de 1953, año de la muerte de Stalin, el *happening* y el *performance*, basado en las premisas Hegelianas y Heideggerianas de Herbert Marcuse como reacción contra el proceso democrático liberal y contra los grupos obreros quienes estaban comprometidos con las situaciones vigentes. Los jóvenes artistas del *happening* ven en la tarea psíquica y no en la social la construcción de una sociedad saludable por lo que se inicia así una aproximación a conceptos relacionados con las filosofías orientales (Restrepo de Mesa, 2005).

"Hechos", en todo caso, y aunque esta afirmación pareciera matizar, si no desmentir, la sostenida por el citado autor, que convierten la "voluntad de acto" (de acción o de actuación; de irrupción, en todo caso, en el tejido de lo "sensible" e "inteligible") en el propio "concepto" que la antecede y valida como obra posible de ser catalogada como pieza o prueba de carácter artístico.

4.1.2. Arte y género en Duchamp: una posible interpretación

En este sentido la "identificación" a la que anteriormente se aludía en relación con la obra

de Jones de la crítica e historiografía con la posición "femenina" de Duchamp, que heredarán en buena medida los artistas *pop* comportándose como "consumidores" en lugar de como "productores" (Silver, K, 1993; 198), podría contar, en un particular ejercicio de relectura histórica de la propia figura de Rose Sélavy con un nuevo punto de apoyo conceptual de cara al papel que el artista jugó como emblema de la "liberación" tanto ideológica como genérica para artistas como Hidalgo. El énfasis en la actitud de Duchamp –como femineizado "consumidor" de objetos ya producidos a los que se limita a dotar de una nueva función, renunciando al papel "creador" del artista, y de la categoría misma de "producto artístico"- aporta unas interesantes lecturas, en este sentido, que han parecido venir reforzadas por muchos de los episodios en los que el papel de "la abuela": Rose Sélavy, concitada por Hidalgo, van mucho más allá de la mera anécdota del Duchamp travestido y convertido más en obra de arte viva – o en propia obra de arte, en todo caso– que en "artista" entendido del modo tradicional.

Así, una de las obras que mayores lecturas han sufrido de la producción – y valga la paradoja- de Duchamp, como es su famosa *Fuente*, no ha escapado a múltiples interpretaciones posibles en estos sentidos. William Camfield, en su génesis de la obra, hace notar que Duchamp la firmó como "R.Mutt" en relación con la compañía de fontaneros Mott. Pero Mutt, pronunciado con acento francés, suena como la palabra inglesa "moot", que puede tanto significar "encuentro", como "mute", "silencio"; así como la abreviatura de "mutable", palabra de idéntica grafía y significado en inglés como en francés: "variable": en estado de transformación. Esta decisión de Duchamp dio lugar a no pocas discusiones en clave de género en vistas, sobre todo, de la predilección del artista por "transmutarse" a sí mismo en su creación femenina. Pero no menor importancia en relación con las cuestiones de identidad y género tuvo la capacidad "transformadora" de su particular aportación transgresora a la historia del arte del siglo XX, al menos según dio cuenta de la misma su hermana Suzanne, a quien Marcel le comunicó en una carta que: "Una amiga mía, utilizando un seudónimo masculino... envió un orinal de porcelana como escultura". Estas palabras del propio Duchamp han dado lugar a que, en fechas recientes, se haya atribuido la obra, efectivamente, a una mujer: la baronesa Else von Frytag-Loringhoven, conocida como la "baronesa dadá" y a quien frecuentemente se denominó durante los años en que se presentó la *Fuente* al concurso en el que Duchamp formaba parte del jurado como "hermana de Duchamp" o "esposa de Crotti" (Sawelson-Gore, N, 1998; Durán, G., 2013; Ventoso, 2014).

Pero las "mutaciones" y "confusiones" de género ocasionadas por una obra así no terminan ahí: también en una carta, en esta ocasión escrita por Stieglitz a Georgia O'Keeffe, admitía que tenía la impresión de que la obra en cuestión había sido enviada por una chica joven a la Sociedad de Artistas Independientes (quizá guiado por ese citado síndrome cultural que heredarán los críticos de los artistas "pop", denostando la vertiente *camp* que algunos ostentaban -frecuentemente ligada a una cierta sensibilidad homosexual-, de que los "creadores" no pueden limitarse jamás a comprar y resignificar, sino que, paradójicamente, han de "parir" algo hasta entonces inexistente y

autónomo). Del mismo modo, Charles Demuth, artista amigo de Duchamp y conocido homosexual ya en la época, deletreó como "Mutte" el nombre inscrito como autor de la fuente en una carta de 1917, apuntando, con el añadido de la "e" final, a una posible identidad femenina.

Sea como fuere, si algo dejan patente todos estos enredos (en los que, posiblemente, Duchamp lo que estuviese es admitiendo quizá la colaboración de una mujer en su "broma", que realmente no es difícil identificar hoy en día con la "Baronesa Dadá") es el interés que la "confusión sexual" tenía para sus propósitos, incluso antes de convertirse en Rose Sélavy. Con sus confusiones, también de géneros, ponía de manifiesto que no existen dicotomías verdaderas, que éstas afectan sólo a nuestra realidad mental, y que lo masculino y lo femenino (como la idea frente a la obra), podían y hasta debían, de cara a la verdadera transformación del arte y de la vida en el futuro, convivir sin problema: "lo que el arte es en realidad"- dirá al respecto el mismo Duchamp, ahondando en la necesidad de que en lugar de contraponerse se valoraran tanto el hueco como el trazo, el vacío como la voz- "es el enlace perdido, no el que existe. No es lo que ves que es el arte, el arte es el hueco" (Schwarz, 1969; xxxii).

4.1.3. El silencio: proceso frente a producto en la obra de Duchamp

Cuando Octavio Paz en su obra *Apariencia Desnuda* (1973) enunciaba que la obra de Duchamp no hace referencia a "objetos" sino a "actos", estaba dando en la clave de una de las cuestiones despertadas por la obra del artista francés que le han convertido en paradigma de las prácticas creativas -o, mejor dicho, destructivas- de la tradición modernista de la obra de arte como unidad ontológica, definitiva y conformada; muestra de la repetición cultural de acto del "Creador" sobre la materia en la que reflejarse y (re)producirse en un narcisista ejercicio de creación autobiográfica y prolongación infinita "a imagen y semejanza". La poética de la "obra abierta" a la que la huida de esta opción casi teológica dará lugar, y a la que Cage dará a mitad de siglo el definitivo espaldarazo (tal y como indica Umberto Eco en su emblemática obra sobre la cuestión), será la que haga constatar, definitivamente que "en el punto de vista duchampiano, el artista hace una propuesta, pero es el espectador el que opina, le da sentido y la completa con ello. El espectador es el que la convierte en obra de arte" (Jarque, 1993). Esta aseveración, basada en las propias palabras de Duchamp sobre el proceso y recepción del "hacer" (que no necesariamente debe concluir con la transformación del mismo en "obra de arte", como da por sentado Jarque en el enunciado anterior), lo que implica, en última instancia, es una "desautorización" del autor como tal.

Según esta ecuación, la "autoría" como categoría jerárquica propia del creador se convierte, por medio de la transformación de la obra en proceso en lugar de en producto único - aurático y "artístico", por tanto- en una actividad compartida tanto por quien obra "con sus manos" e ideas sobre la materia – el hasta ahora denominado "autor"- como quien, con su sola y necesaria

presencia, y con la contribución asimismo de sus propias ideas, reemplaza el lugar de aquel abriéndolo, a su vez, a todos y cada uno de los posibles remplazos que la pieza puede sufrir ante sí: el espectador. Esta figura, múltiple e infinita, tradicionalmente "secundaria", cuando no directamente excluida del relato artístico, se convierte, por tanto, en una nueva opción desjerarquizadora de las posiciones de "productor" y "consumidor" del propio producto artístico o cultural. Éste se difumina como objeto material y cuantificable, para convertirse en el dispositivo de acción de un diálogo recíproco e interdependiente, imposible de desligar de la estructura – cuanto menos- triangular entre productor/ objeto/ consumidor-productor, y viceversa.

De este modo, la obra de arte deja de ser el ente autónomo y autosuficiente del modernismo, para convertirse en una pieza – clave, pero una pieza más- en el "circuito" de la experiencia estética que Duchamp establece entre sí mismo, su obra y los espectadores. Una cuestión que será fundamental para adentrarnos, en breves capítulos, en el papel que los métodos de creación y exposición tendrán en el desarrollo de la poética zaj.

El artista- dice nuevamente Duchamp- no es el único que consume el acto de creación, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir así su propia contribución al proceso creativo (Duchamp, 1975; 163)

Esta declinación de la "obra de arte" y su proceso creativo en el espectador o, mejor dicho, en la relación que el autor establece entre ambos, es precisamente el aspecto que para la historia del arte ha convertido a Duchamp en el punto de partida de las propuestas "conceptuales" en tanto que, con él, la obra comienza a ocupar un lugar secundario, y por supuesto desprovisto de su carácter objetual material - "desnudo", por tanto, en palabras nuevamente de Paz-, y convertido en idea. O, por precisarlo más concretamente, en "impulso", tal y como identifica Levesque este tipo de fenómenos relacionados con la producción, exhibición y recepción - todo ello entendido como parte de la creación - , de una "obra de arte" en sentido duchampiano: " Una obra de Duchamp no es exactamente lo que tiene uno delante de los ojos, sino el impulso dado por ese signo a la mente de quien lo contempla" (Levesque, 1955; 122).

No será extraño, por tanto, que el mismo Hidalgo enlace su obra frecuentemente con las practicas de su "abuelo". Y que lo haga no sólo literalmente, como hace en sus homenajes musicales a Rose Selavy, e incluso fotográficos - *The Making of a Rose* (2008) – u objetuales, con piezas como su *Cheap Imitaton* del *alter ego* de Duchamp: en realidad, doble homenaje, jugando con el significado de la expresión "Cheap Imitation" en inglés, ya que, por un lado, participa de la economía de medios con que se ha recreado a Rose Selavy tal y como fue presentado el maniquí vestido con su ropa en la Exposición Universal de los Surrealistas en París en 1938, y por otro lado,

a la composición *Cheap Imitation* de John Cage, que éste realizó en 1969 acudiendo a su vez, por un lado, al *I Ching* y por otro, a la base rítmica de la composición *Socrate* de Erik Satie. Sobre todo, este enlace Duchamp-Hidalgo se produce por medio de su propia concepción "abierta" de la obra, heredera a su vez, en línea directa de consanguineidad, de las prácticas de John Cage:

Mi trabajo es hacer propuestas. Como decía Duchamp, el que realiza la obra de arte es el receptor, el espectador. Y lo realiza como el quiere, es su obra, no la de quien la produce. No me importa en absoluto si mi obra ya no nos sorprende. Creo que es estúpido pensar que un artista tiene que sorprender siempre, como si fuera un hombre de feria. A Duchamp le interesaba más aburrir y a mi también [...] No se hasta qué punto Duchamp tenía contactos con el pensamiento oriental. Para este, todas las experiencias son válidas, y no debes perder ninguna de ellas. Lo positivo y lo negativo existen *relativamente*, uno en relación con otro, son caras de la misma moneda (Parreño, 1997; 46)



Juan Hidalgo, *Rose Selavy* – *Cheap Imitation*, 1993

Marcel Duchamp, *Mannequin*, 1938

Con todo esto en cuenta, no es de extrañar que críticos como Manel Clot unan indefectiblemente los destinos poéticos de Hidalgo y Duchamp para hablar de su obra como de una "estética de lo improductivo". Clot hace referencia explícitamente – o así parece – tanto a la obra sobre el gasto de Bataille, a la que más tarde tendremos que acercarnos con detenimiento, como,

tal vez, a la opinión de Octavio Paz, nuevamente, sobre la voluntad creativa de Duchamp, quien con sus *ready-mades* sólo podía venir guiado por una "absoluta falta de interés" (Alemán Gómez, 2001; 129) o, lo que es lo mismo, una "absoluta generosidad" que ya sabemos que tampoco dista mucho de los intereses de Hidalgo y de Zaj, atentos siempre a dar "algo más" a todos aquellos dispuestos a escucharlos o a recibir la propina que Zaj está siempre presto a ofrecer.

Es esta vinculación de la obra de Hidalgo con la de Duchamp la que acerca de manera más clara, como David Pérez puso en su tesis doctoral de manifiesto, las dos producciones más destacables o destacadas de ambos autores: el *ready-made* duchampiano y el "etcétera" de Hidalgo. Ambas fórmulas funcionan como *excedentes de sentido* pese a lo nimio, infraleve e incluso "improductivo" de su creación, de tal manera que muchas de las composiciones de Hidalgo reunidas bajo este tipo de "documentos públicos" (cuyo desarrollo intelectual y conceptual ya sabemos que excede con mucho la aparente simplicidad orientalista de su composición), podrían sin problema ser definidos como "ready-mades lingüísticos" (Pérez, 1992; 214-215): piezas directamente encontradas, como la rueda de bicicleta o el taburete de Duchamp, que una vez trasladadas a un nuevo contexto (el de la "obra" o el "etcétera") pierden su función habitual para transformarse en una pieza nueva, cuyas posibilidades de actuación como trampolines conceptuales de la actividad intelectual son inescrutables. Así funcionarían -o así al menos se contemplan en su significado y conceptualización última- composiciones hidalguanas como:

UN ETCÉTERA PARA NACHO CRIADO

MENGÍBAR

madrid, 14 diciembre 1979

en las que el acto mismo de creación del "etcétera" se convierte en el tema y contenido del mismo, reduplicando su sentido tanto en forma como fondo. La pieza, en tanto que texto, no es sino la reproducción literal, nuevamente, de su propio devenir-texto en el momento en que el autor está formulándolo como tal, para poner en evidencia, por medio de su propia literalidad, su posible trascendencia conceptual.

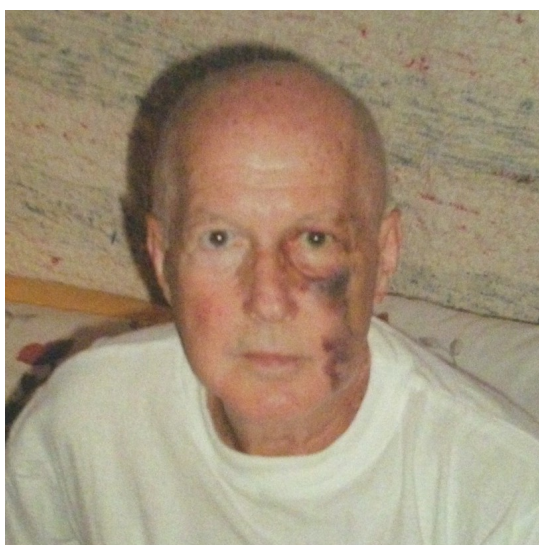
En otros casos, una situación vivida a modo autobiográfico (más que reproducción literal del acto de escribir, en el momento mismo en que se está escribiendo lo que se está escribiendo), es la que da lugar a la creación de la composición, trasladada sin aparente implicación personal del poeta. Este "desinteresado" y aparente distanciamiento de "lo vivido" respecto "lo contado" es el que podría traslucirse en casos como:

OTRO ETCÉTERA (un etcétera)

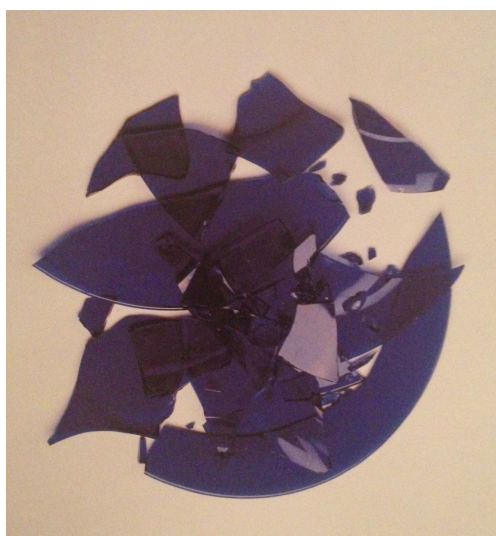
un tal y juan hidalgo llegan en direcciones opuestas a los semáforos de la calle cedaceros esquina a alcalá. El disco rojo los retiene hasta que el verde les da vía libre, prosiguen, se cruzan y van.

Madrid, 28 octubre de 1980

Idéntico juego, similar en su función al “ready-made” por medio de sus propios *etcéteras*, será el que en fechas más recientes, y con no menor distanciación autobiográfica, en algunos casos, exponga Hidalgo con las piezas de su serie *Un/una más*, en el que distintos objetos (entre ellos, su propio cuerpo) son re-presentados como piezas encontradas y resignificadas en el acto mismo de ser fotografiadas.



Juan Hidalgo, *Un accidente más*
Acción fotográfica, Serie Un/una más, 2003
Cibachrome 70 x 70 cm
Fotografía: Carlos Astiárraga



Juan Hidalgo, *Un plato roto más*
Acción fotográfica/ Serie Un/una más, 2002
Cibachrome, 70 x 70 cm
Fotografía: Teresa Correa

Lo que Hidalgo consigue por medio de estas composiciones es un efecto similar al que lograba Duchamp – volviendo sobre el parentesco necesario entre ambos- al convertir en obra de arte un botellero o cualquier pieza de uso común; un efecto que no es sino que la mencionada distancia entre la vida y el arte se haga cuanto más corta posible.

Hasta tal punto la vida se convierte en arte - o, mejor dicho, en el caso de Hidalgo, el arte deja de serlo para acercarse a la vida hasta semejante extremo que ambas sean una misma cosa- que acontecimientos banales y absolutamente intrascendentes, tanto como tremendamente importantes – como podría ser el recuerdo de su madre, recientemente fallecida – se den cita entre

su colección de *etcéteras* desdibujando lo autobiográfico o llevándolo a sus últimos límites en su producción, sin que medie jerarquización alguna entre ellos, dando lugar a una organización estética, estilística, temática y conceptual, que roza el anarquismo absoluto en la estratificación de temas y contenidos. Salvo en lo puramente "histórico- geográfico" de la datación por fecha y localización en que fueron realizados, y que acompañan a la práctica totalidad de obras, proyectos, etcéteras y notas escritas por el autor, nada hace referencia a un hecho biográficamente constatable como "real", al mismo tiempo que todos son indiscutiblemente aceptados como tal, dando la razón a Lejeune cuando afirma que "una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad sobre su vida, sino cuando dice que la dice" (Lejeune, 1998; 234). Una consideración que daría pie, retomando la discusión sobre las denominadas "intervenciones en la historia" realizadas por zaj, a la posibilidad, incluso (y esto es sólo la elucubración del extremo al que podrían llegar estas prácticas), de su propia ubicación temporal con dataciones y re-dataciones de obra a lo largo de sus años de carrera, funcionado conceptualmente, incluso, como las propias relecturas que sobre sí mismos y sus propias obras han acostumbrado a hacer.

Por otra parte, y retomando como punto de partida esta posible génesis "duchampiana" de los etcéteras, sería una vez más posible que toda la obra de Hidalgo pudiera ser leída bajo este prisma que la convierte, nuevamente en palabras de David Pérez (2009; 111-112) en una actividad artística cuyo:

carácter nimio y autodebilitado sirve de base a una certeza pasajera: aquella que surge del instante que pasa. Aquella que delimita el valor de lo que se encuentra desacreditado, es decir, despojado de crédito y de creencia. El etcétera sigue, por tanto, la estela de esa poética de lo infraleve aludida por Marcel Duchamp. Una poética hecha de humo e inconsistencias a través de la cual "algo" se constata, "algo" se documenta, "algo" se registra...en suma, "algo" sucede. Y lo sucedido, no lo olvidemos, es el paso de la vida en su propio paso. Ese transcurso de pisadas que, situadas a la manera foucaultiana en la orilla del mar que terminará por borrarlas, nos recuerda que lo dicho ha quedado interrumpido y que, aunque el discurso podría continuar, ese es sólo ya el espacio de lo que quedará omitido.

4.1.4. La poesía y el poder de la destrucción

Hidalgo ha mantenido desde los inicios de su actividad que la vida y el arte no deben encontrarse distantes. Así podemos constatarlo desde sus primeras declaraciones públicas en 1949, cuando confiesa, entrevistado en su ciudad natal de Las Palmas que: "La música, como las

demás artes, tiene que responder a una realidad y, por tanto, no puede hallarse aislada de los hombres y sus problemas” (Mayantigo, 1949; 6). Así, ya desde un momento en el que este tipo de cuestiones no parecían sostenerse sino en los discursos de una vanguardia – como todo, en nuestro país durante más de cuatro décadas, tardía-, y aunque la formación inicial de Juan Hidalgo fuese musical (o, precisamente, por serlo) el compositor nunca olvidó a lo largo de toda su carrera valores propios y para él necesarios de toda creación que, sin perder de vista esta formación, trascenderá lo puramente material y entrarán en la experimentación con nociones como el tiempo, la duración, la utilidad y, sobre todo, la composición: lo que Hidalgo define, de manera muy acertada y general, como “los problemas de los hombres”.

En esto, como en casi todo, también encontrará Juan Hidalgo un inexcusable referente en Marcel Duchamp, a través de quien poder dar un nuevo enfoque, o reforzar el que ya vemos como preexistente, en su particular poética de la creación artística. Tal y como nos recuerda al respecto José Díaz Cuyás (1990, s/n), la utilización de objetos en etcéteras y acciones zaij “ejemplifica la duchampiana definición de música que Giuseppe Chiari da: la música, dice, es el empleo necesario de los objetos fuera de su contexto habitual”.

Una aseveración semejante resulta, quizá, sorprendente para hablar de un artista como Duchamp, al que en muy pocas ocasiones – y si no es a su vez, y en efecto retroactivo, por medio de la figura de John Cage- se le ha relacionado con la música. Sin embargo, y como muchas de las cuestiones que la obra de Duchamp despertó a nivel conceptual, independientemente del modo en que éstas se materializaran (pues la materia, ya lo sabemos, no era más que el soporte físico en el que aun así primaba la idea que las había llevado a ser tal), es posible que todo su fundamento último se encontrara algo más escondido de lo que inicialmente podría parecer.

En este sentido, y en un nuevo ejercicio de interpretación posible en un doble sentido histórico, cabe destacar una equivalencia que supera la praxis y define casi la esencia tanto de Duchamp como de Hidalgo: dos artistas a quienes nunca ha sido fácil de catalogar bajo ningún tipo de etiqueta. Hidalgo, siendo por formación inicial músico, aunque inicialmente inclinado por la química (la que también ha sentido cercana a sus propios “experimentos” con el sonido) sólo se ha sentido aceptado, sin embargo, en el gremio de “poetas”. Y en su caso, además, añadiendo siempre el epíteto de “raro”. Duchamp, quizá como precedente también de esta actitud, aunque fuese de modo indirecto, no sólo se dedicó durante toda su trayectoria a ir abandonando la etiqueta de “artista”, cambiándola por la de jugador de ajedrez, sino que donde decidió buscar -y pareció encontrar, finalmente-, la mayor parte de su inspiración (an)artística fue precisamente en la poesía. Así, Marc Décimo, el autor que mayor atención ha prestado a este particular, admite sin ambages que, a pesar de no ser un prolífico lector, Duchamp “buscaba la inspiración entre escritores: Mallarmé, Laforgue, Jarry, Roussel y el lingüista Jean Pierre Briste, autor de *La gramática lógica* (1878)” (Décimo, 2002; 12). De entre todos estos autores, según Octavio Paz, parece ser que fue

Roussel quien más impacto tuvo en la forja de una estética "duchampiana", pues en él "adivinó el procedimiento: enfrentar dos palabras de sonido semejante pero de sentido diferente y encontrar entre ellas un puente verbal. Es el desarrollo razonado y delirante que inspira los juegos de palabras. Y más: es la concepción del lenguaje como una estructura en movimiento" (Paz, 1973; 25). El mismo Duchamp, en este mismo sentido, reconocía a Pierre Cabanne en sus conversaciones que "las palabras adquieren su verdadero significado en la poesía" (Cabanne, 1967; 41).

De hecho, sin ella resultaría imposible encontrar alguna posible respuesta – y siempre será sólo posible, y más tratándose de Duchamp- en la que puede que sea la más enigmática de sus obras: el *Gran Vidrio*. Obra múltiple y abierta donde las haya, y a menudo equívoca; y por ello, fascinante para el espectador que busca en su superficie transparente significados que la obra misma bloquea a cada paso: el arte, movido por el particular sentido del humor sin el que es imposible aproximarse a Duchamp, se convierte en sus manos en un juego, poniendo límites a nuestras ansias de certeza frente a los objetos artísticos. Tal y como señala la siempre aguda Marjorie Perloff, una obra como el *Gran Vidrio* llega a ser, incluso, "una crítica del criticismo mismo que despierta, burlándose de la solemnidad del discurso del que trata de encontrar la clave en ella" (Perloff, 1983; 34).

Es más, podríamos decir que, sin la *Tirada de dados que jamás abolirá el azar* de Mallarmé no habría existido el *Gran Vidrio*, de igual manera que sería posible afirmar que, sin la poesía de François Villon (de la que los hermanos de Duchamp fueron seguidores hasta el punto de adoptar el apellido del poeta "retorcido, malicioso y complicado" del siglo XV, en palabras de Dufournet [1970; 43]), sin sus humorísticos juegos de palabras, seguramente no habría existido el alter ego del artista: la tan traída y llevada Rose Sélavy.

Podríamos incluso decir con Derrida, quien supo verlo bien en su análisis de la poesía de Mallarmé, que es en ella, por fragmentos, donde parecemos encontrarnos ante la enigmática obra de Duchamp:

El trabajo de la escritura ha dejado de ser un éter transparente. Apela a nuestra memoria, nos obliga, al no poder rebasarlo con un simple gesto en dirección de lo que "quiere decir", a quedarnos bruscamente paralizados ante él o a trabajar con él (Derrida, 1997; 61).

La propia materia de la obra, construida en esos paneles de cristal, hoy en día fracturados – una verdadera telaraña que, según su autor, "completó la obra" fundiendo sus dos partes (los universos masculino y femenino), en un encuentro fortuito con algo de surrealista-, podría no ser sino otro nuevo comentario, otra broma más, de la imposibilidad que ésta encierra. Y es que el

crystal no la hace, ni mucho menos, transparente, ya que no es una obra hecha sólo para ser vista, ni tampoco para ser exclusivamente pensada; es, mejor dicho, tratándose de Duchamp, una obra para ser *maquinada*.

Tal y como iluminadoramente propone Herbert Molderings (2010) en su ensayo sobre Duchamp como artista-ingeniero-científico, no parece difícil encontrar en su obra una influencia, asimismo, de la patafísica literaria. Así, por ejemplo, no sería difícil encontrar el correlato de las verdaderas maquinaciones duchampianas a la luz de las enseñanzas del Doctor Faustroll de Jarry quien, en el capítulo octavo de sus *Gestas y opiniones*, explica de este modo qué es la patafísica, describiéndola como "la ciencia de las soluciones imaginarias [...] la patafísica será, ante todo, la ciencia de lo particular, en contra de la opinión generalizada de que la única ciencia posible es aquella que se ocupa de lo general. La patafísica examinará las leyes que gobiernan las excepciones, y explicará el universo suplementario a éste" (Jarry en Cippolini, 2009; 38).

La patafísica, por tanto, se erige como la "ciencia de la excepción", de aquello que escapa a la convención incluso científica – pues el discurso científico también es aquel que convierte lo particular en universal, lo singular en canon, como la medicina ejemplifica a la perfección-, proponiendo un nuevo paradigma basado en la "lógica imposibilidad". Así, en base a la descripción de la patafísica y sus utilidades por parte de Jarry, y la pieza de Duchamp a la que venimos aludiendo, podríamos presumir que *La novia desnudada por los solteros*, incluso podrían tener un origen literario y poético mucho más pronunciado de lo que a primera vista podría parecer. Imaginando la obra de Duchamp, y leyendo las Gestas de Faustroll, parece difícil, en todo caso, disociarlas entre sí:

En lugar de enunciar la ley de la caída de los cuerpos hacia el centro, ¿no preferiríamos la de la ascensión al vacío hacia la periferia, considerando al vacío como la unidad de la no-densidad, hipótesis mucho menos arbitraria que la elección de la unidad concreta de densidad positiva, el agua? Porque aun este cuerpo en si mismo es un postulado y un punto de vista de los sentidos de la multitud, y porque si su naturaleza no, al menos sus cualidades no varían demasiado, es necesario postular que la talla de los hombres quedará sensiblemente constante y mutuamente igual. El consentimiento universal es ya un principio bastante milagroso e incomprensible. ¿por qué cada uno de nosotros afirma que la forma de un reloj es circular, lo cual evidentemente es falso, ya que se ve de perfil una figura rectangular angosta, elíptica al verla de tres cuartos, y por qué diablos no se notó su forma más que en el momento de mirar la hora? Quizá bajo el pretexto de la utilidad. (*Ibid*)

Seguramente, tal y como vuelve a poner sobre el tapete Molderings, este tipo de pensamientos fascinaron hasta tal punto a Duchamp que se vió a sí mismo destinado a redefinir el trabajo del artista. Un trabajo que ya no puede ni podrá nunca ser – o así debiera parecerlo- el de producir pinturas para su venta y exposición, sino un trabajo llamado a estar en constantes "maquinaciones", encaminadas a desarrollar un nuevo pensamiento artístico.

De este modo cobran pleno significado las palabras que el autor cita del ex-pintor: "Pintar no lo era todo. Ciertos gestos en nuestra vida pueden ser tan estéticos como la pintura". Tampoco le faltaba razón a Duchamp con esta afirmación, y no sólo por los gestos del pasado en los que, seguramente, se encontraría pensando en ese momento, sino en los que aún estaban por venir: por ejemplo, en Cage o en Zaj.

Duchamp lo había visto – también con algo de poeta vidente-: el futuro del arte estaba en los "gestos" y las "maquinaciones". Por eso, aparentemente, se dedicó casi en exclusiva desde entonces a jugar al ajedrez... Pero casi, sólo casi. Su decisión de convertirse en un maestro compulsivo del juego de tablero, si bien no resultaba para todo el mundo tan *artístico* -por pictórico- como, pongamos, aquel *Desnudo bajado una escalera* con que se había presentado ante el público neoyorkino en el Armory Show en 1913, e incluso aún mucho menos que el *Gran Vidrio*, y hasta que aquellos *ready-mades* en los que lo artístico se reducía, finalmente, al mero "gesto": firmar el urinario o elevar un objeto cualquiera a la categoría "arte" con tan sólo nombrarlo como tal. Operaciones "maquinales" realizadas para sacar al espectador, en definitiva, y esperando quizá que de una vez por todas, de "sus casillas".

Ese debía ser, parece claro, el destino del arte que algunos tacharon de silencio. Un destino que parecería cumplirse en una de las últimas apariciones públicas de Marcel Duchamp: la noche del 5 de marzo de 1968, en el Ryerson Theatre de Toronto, en Canadá, cuando subieron a escena, para reunirse ante un tablero de ajedrez preparado al efecto, los artistas más radicales – y abogados del silencio- de la vanguardia norteamericana: Marcel Duchamp y John Cage. El evento – un fracaso- llamado elocuentemente *Reunión*, se basaba en la partida de ajedrez entre Duchamp-Cage y Teeny-Cage frente a un tablero de ajedrez electrónico creado por Lowel Cross, que emitía, según el movimiento de las piezas sobre el tablero, combinaciones sonoras y visuales (con un efecto más espectacular, vistos los testimonios, así contado que visto *in situ*). De hecho, el comentario generalizado de la prensa reunida allí hacía referencia al tedio absoluto de la velada, que tuvo que concluirse a la una de la mañana porque hasta el mismo Duchamp se dormía en ocasiones. Al final, según narra el mismo Cross: "Duchamp memorizó los últimos movimientos y posiciones de las piezas en esta partida interminable, ganada finalmente por Teeny en New York unos pocos días después" (Cross, 1991; 35-42).



Juan Hidalgo, *Rojo, verde o amarillo*
 Intervienen: Juan Hidalgo y Joaquín Martínez
 Centro cultural de La Caixa, Barcelona, 1986

Era normal, por otra parte, que ya en 1968 un espectáculo como *Reunión* aburriese al más pintado, y es que los espectadores del mismo, después de las radicalidades artísticas que habían caracterizado los años sesenta, difícilmente podían evitar revolverse en los asientos del teatro aquella vez al verse reducidos, otra vez, sólo a eso: a espectadores, a tener que "tragar gasolina y

estopa" como si viesen una obrilla de teatro – y una bastante aburrida, pues quizá era ese su propósito- pese a que sus actores fuesen verdaderas "estrellas de la escena" ya en el momento.

¿Pero qué más se le podía pedir ya a Duchamp y, desde luego a Cage quien, más de una década atrás, había refundado la vanguardia americana tras el *modernism* de los cuarenta en la línea de experimentación europea abierta por Dadá y trasladada al continente americano? Una línea en la que el silencio heredado de la vanguardia europea – la línea invisible entre Rimbaud y Duchamp- había tenido una importancia radical. Los deseos del poeta francés de "cambiar la vida" y "cambiar el arte" parecían ponerse en marcha otra vez, más de medio siglo después, en el suelo norteamericano, pues no era otra cosa que el silencio lo que había reinado en la hoy mítica velada del Black Mountain College de 1952. Allí, Merce Cunningham, M.C. Richards, Tudor, Robert Rauschenberg y el mismo John Cage, dieron rienda suelta a sus "experimentos de silencio": desde la conferencia mutista que lee Duchamp a los lienzos *All White* de Rauschenberg colgando sobre paredes igualmente blancas (Goldberg, 1979; 108, Popper, 1980; 141). Una serie de experimentos que, con recuerdo de las *seratas* futuristas y dadaístas europeas, se dibujan hoy como el antecedente más claro de los *happening* y hasta de las *performance* que triunfarían durante las décadas siguientes transformando radicalmente el papel del espectador y la obra, rompiendo los límites entre "lo que mira" y "lo que es mirado" en el tablero de juego del ajedrez del mundo del arte; un tablero de verdadero juego en el que "el arte" mismo parecía, convirtiéndose en silencio y gesto, caracterizarse por lo que nuevamente Derrida define como el *afuera constitutivo*: la "identidad" de la obra misma de arte, pues a ella también podía afectarle este método de construcción, se define a su vez a través del Otro, lo que él no es, lo que justamente le falta.

La poesía, cómo no, no saldría indemne, de mano nuevamente de Cage, Antin o Ashbery, de este nuevo "campo abierto de posibilidades narrativas" mencionado por el último (Ashbery en Perloff, 1983; 11). Aunque, quizá, hablar de "poesía", como de "música", "happening", "performance" y hasta del mismo "silencio" en torno a estas experiencias sea mentir a las mismas, pues su destino e intención, en última instancia, era romper cualquier límite posible que aún pudiese quedar entre los distintos ámbitos. Siguiendo la descripción del propio Cage, retomada por Perloff (*Ibid*; 338) para su ensayo, sería más correcto hablar, en estos casos, de *indeterminación*. Y siguiendo a esta misma autora podríamos concluir con ella que los poemas de Cage y de Antin son

altas formas de arte *conceptual*. En la indeterminación de su sonido, su imagería, su narración, nos desafían, una vez más, a tener en cuenta las *ideas*. Cuando, en otras palabras, la poesía de la indeterminación, del anti-simbolismo, ha alcanzado su límite último, vuelve una vez más a estos básicos elementos "literarios" como el motivo del sonido hipnótico, el canto, la secuencia narrativa, el esquema conceptual.

4.2. John Cage: el padre

Ya se comentaba anteriormente que, tal y como señala José Díaz Cuyás de manera muy acertada en el catálogo de la exposición conmemorativa de Zaj (1997; 30, n.º8), hablar de John Cage supone hacerlo, literalmente de:

uno de los grandes inventores del arte contemporáneo, pero su importancia no es menor como divulgador de versiones particulares de la vanguardia anterior a la guerra. En este sentido, Cage actúa como “bisagra” y como “filtro” entre los vanguardistas históricos y las jóvenes generaciones de los sesenta.

Es por eso que ya se destacaba, aunque nunca está de más recordarlo, que por medio de Cage es como la influencia de Duchamp llegó de manera directa a buen número de los artistas de los cincuenta y sesenta y, muy en particular, a aquellos englobados en la tantas veces mencionada “Galaxia Duchamp” en la que se encuentran inmersas las propuestas de Fluxus y Zaj. Todos ellos, como ponía en evidencia el texto de Nayland Blake para la exposición *In a Different Light* (1995; 14-15), situaron a Duchamp como esa figura primigenia de la que aprendieron lo que, en palabras del comisario de dicha exposición supuso ser a nivel de versión y revisión histórica, una práctica:

que desafiaba los supuestos sobre las formas en que están clasificadas las cosas como obras de arte, así como los roles de esas obras individuales dentro del *cuerpo* de la obra del artista. Lacónica, fragmentaria y condensada, la obra de Duchamp implicaba el camino hacia una producción basada más en la elipsis que en la maestría. Sus *ready mades* eran pasto para la discusión sobre la naturaleza del objeto de arte, pero más importante es la forma en la que la obra de Duchamp deducía un significado de sus referencias internas y de la dialéctica entre gesto y silencio. Gran parte del significado de Duchamp está “entre”: entre líneas, entre piezas, entre períodos¹¹.

11 Duchamp's practice challenged assumptions about the ways in which things are classified as works of art, and also of the roles of those individual works within the artist's "body" of work. Laconic, fragmentary, and condensed, Duchamp's work pointed the way to an artistic production based in ellipsis rather than mastery. While his readymades provided much fodder for discussions of the nature of the art object, more important is the way that Duchamp's work derived meaning from its internal cross-referencing and dialectic between gesture and silence. Much of the meaning in Duchamp is made between: between lines, between pieces, between periods.

Más significativo como parte de este "patrón" familiar y de influencias que exceden lo meramente estético, es según Blake, el papel que esta mencionada "transmisión" ha supuesto para la historia del arte contemporáneo, y en especial algunos de los motivos ocultos de la misma, para la historiografía del arte tradicional, que exceden lo puramente estilístico:

Demostró ser fuente de inspiración para muchos artistas, no sólo el famoso grupo de Cage, Cunningham, Johns y Rauschenberg (aunque su adopción de Duchamp como padre de su obra es un claro ejemplo del proceso cartográfico que he comentado). No es mi propósito discutir aquí que Duchamp sea el progenitor del arte *queer*, sino más bien señalar que su práctica, más que la de cualquier otro artista, abrió un espacio a los diferentes para formular puntos de resistencia frente a la monolítica estructura de la *cultura*. Al pasar a un lado de la cultura estética, Duchamp consiguió producir obras que prefiguran muchas de las experiencias y de las estrategias de los *diferentes* cuando se ven confrontados con la cultura ortodoxa. Sus obras juegan con el género, retuercen el lenguaje en arcos de doble sentido y (al modo de los tres *stoppages*) cuestionan la noción de la heterosexualidad como medida de todas las cosas. La obra de Duchamp ha actuado como una llamada, una serie de preguntas irónicas (¿qué hace un artista? ¿qué es una obra de arte? ¿cuándo está completa una obra?) dichas dentro del cañón de la historia: sucesivas generaciones han luchado por formular las respuestas (*Ibid*)¹²

Es precisamente a la primera de esas generaciones: la de finales de los años cuarenta norteamericanos, a la que John Cage acercará a todas esas cuestiones despertadas por Marcel Duchamp (quien entró en contacto con su "discípulo" para que escribiera la partitura del film *Dreams That Money can Buy* de Hans Richter [1946]). En el caso de Hidalgo, como sucede con Fluxus, será a finales de los cincuenta cuando conozca al compositor norteamericano en los festivales de música contemporánea celebrados en Europa, especialmente en Alemania e Italia, continuando así con la "familia Duchamp" a la que Hidalgo invoca de manera directa con su obra.

12 This proved inspiring for many artists, not only the famous group of Cage, Cunningham, Johns and Rauschenberg (although their adoption of Duchamp as a parent of their work is a clear example of the mapping process I have discussed). It is not my purpose here to argue that Duchamp is the progenitor of queer art, but rather to point out that his practice more than that of any other artist opened a space for queers to formulate points of resistance to the monolithic structure of "culture." By stepping to one side of aesthetic culture, Duchamp managed to produce works that prefigured many of the experiences and strategies of queers when confronted with straight culture. His works play with gender, twist language into arch double entendres, and (in the form of the three stoppages) question the notion of straightness as the measure of all things. Duchamp's work has acted like a call, a series of ironic questions (what does an artist do? what is a work of art? when is a work complete?) spoken into the canyon of history: successive generations have struggled to formulate their answers.

Este clima internacional, generado en torno al "patriarcado" de John Cage sobre la generación de finales de los cincuenta, se encuentra perfectamente retratado, nuevamente, en el texto que Octavio Zaya dedicó al estudio conjunto de Fluxus y Zaj:

Como Jackson Mac Low explica en un texto inédito que me ofreció en 1980, "Muchos nos conocimos por primera vez en la clase de música experimental de John Cage en la New School for Social Research en la calle 12, en el Greenwich Village, que Cage impartió desde alrededor de 1958 hasta mayo de 1960. (Al año siguiente, Richard Maxfield impartió las clases en su caso como un curso de música electrónica; la Monte vino a Nueva York para inscribirse con éste como parte de sus estudios de grabación)" Y Mac Low continúa más adelante: "Junto a los estudiantes matriculados oficialmente, Cage invitó a algunos artistas que conocía personalmente, como a Ichiyanagi y a mi, o por correspondencia, como a George Brecht, que hacía trabajos que a él le parecían interesantes. Entre los que asistieron, se encontraban también el compositor y fotógrafo Robert Cosmo Savage, los artistas de happening Al Hansen y Alan Kaprow, el compositor -poeta guionista Dick Higgins y Maxfield".

Simultáneamente en 1958, Juan Hidalgo y Walter Marchetti conocieron a John Cage en el Festival de Darmstadt. Hidalgo había acudido al festival invitado por los Encuentros Musicales en Milán, que desde 1956 se habían organizado en la ciudad italiana en torno a la música de autores contemporáneos bajo la iniciativa de Bruno Maderna, Luciano Berio y Walter Marchetti.

Y en 1959 también en Milán, donde Cage se trasladó como invitado de la RAI para la realización de una pieza musical, Hidalgo y Marchetti se relacionaron diariamente con el compositor americano.

En el verano de ese mismo año, La Monte Young asistió al seminario que impartía Stockhausen en Darmstadt dedicado principalmente a la obra de Cage para quien también contribuyó con una serie de conferencias. La Monte Young antes de trasladarse a Nueva York y editar con Mac Low y el apoyo financiero y reprográfico de Maciunas *An Anthology* en 1963, comenzó a interpretar en Berkeley (California) la música de Cage. El lo explica con mayores detalles: "En aquellos días Cage no existía en la Costa Oeste excepto en discos. Dennis Johnson me puso la grabación de las Sonatas e Interludios para Piano Preparado al menos una vez y Terry Jennings tenía un disco del Cuarteto de Cuerda que solíamos escuchar, pero tuve que ir a Europa para realmente descubrir a Cage".

A este descubrimiento también se refirió Hidalgo en la entrevista mencionada: "..., con el contacto que tuvimos con Cage en Milán, vimos que había otro tipo de posibilidades más allá de los objetivos musicales. Esto sería muy largo de explicar, pero, en resumen, nosotros veíamos la composición como un proceso temporal y espacial, ya fuera simple o complejo, armónico o melódico. La situación que se planteaba, en cierto sentido a partir de la nueva visión de John Cage, era que si nosotros creábamos una estructura temporal-espacial, podríamos usar otro tipo de objetos diferentes a los de la tradición instrumental que podían ser luminosos, olorosos, gestos, movimientos de la actividad cotidiana, etc., que entraran a formar parte de esa estructura. Y como esa estructura pertenecía al corpus de la música, no rompía el proceso que se seguía dentro de esta idea que era específicamente musical. De ahí se llegó en cierto momento a Zaj o a Fluxus (Zaya, 1989; 70-71)



Juan Hidalgo y John Cage en la trattoria La Colomba de Venecia, 1972

Hidalgo nunca ha escondido lo decisivo de ese encuentro con Cage y David Tudor en Darmstadt en 1958, donde se iniciará una amistad que perdura hasta la muerte de Cage en 1992. Una amistad que se desarrolla en los años siguientes en Milán, donde Hidalgo realiza sus estudios

sobre oriente en el I.S.M.E.O. Este encuentro con Cage ha sido relatado en diversas ocasiones por Juan Hidalgo, siendo quizá la más completa la que reproducimos a continuación, transcrita del coloquio del artista con José Antonio Sarmiento y José Luis Castillejo en el marco de la exposición *Escrituras en libertad: encuentros sobre poesía experimental* celebrados en 2009:

En Alemania fue importante el encuentro, pero cuando realmente se conjugó un conocimiento como para luego poder incorporar los caminos que Cage en aquel momento empezaba a trazar fue en Milán. Porque en Milán estuvo un mes o mes y medio y allí tanto Walter Marchetti como yo nos encontrábamos prácticamente todos los días con John Cage, que estaba trabajando en el instituto de fonología de la RAI de Milán, y haciendo una obra que se llamó *Fontana Mix*. Y entonces, en ese momento, sí que tuvimos un gran intercambio, porque a mediodía muchos días almorzábamos juntos. Walter Marchetti trabajaba en una tienda de partituras y de instrumentos musicales y de discos, todo relacionado con la música (él era una persona muy preparada, muy bien preparada para llevar adelante ese trabajo), y luego por las noches si Cage estaba libre – que casi siempre lo estaba a no ser que estuviese ocupado con alguna fiesta o con algo- nos íbamos cerca de donde vivía Walter, que vivía yo con él también, en Baggio, un barrio de la periferia de Milán, y allí íbamos a un bar donde jugábamos a una especie de juego de carambolas pero uno especial que hay en Italia, y entonces Cage (que entonces le gustaba beber mucho, y bebía mucha grappa, y nosotros también), y bebíamos mucha grappa mientras estábamos jugando... Luego cada uno se iba a dormir, Cage se iba al centro, nosotros a casa que estábamos más cerca, y al día siguiente Walter Marchetti el pobrecito se tenía que levantar por la mañana para ir al centro de Milán a trabajar en Mesaggeria Musicale (Mensajería Musical), que era en ese tiempo el sitio donde el trabajaba.

Entonces, en ese momento, si que hubo con Cage unos encuentros importantes en los que Walter y yo entramos por unos caminos distintos pero sin cambiar nada... otros caminos creativos en los que cualquier actividad creativa se va bifurcando y tal...

– José Luis Castillejo: Lo que realmente llama la atención es que tú ves esta pieza de Cage ("Música de agua"), pero en los años siguientes sigues componiendo música, realmente tu paso a la música de acción fue muy pensado, porque hay otros compositores que pasaron a la música de acción en el año 58 a raíz de ese festival, y a partir de ese momento dejaron de hacer música seriada, música electrónica...

- J.H.: Y yo lo dejé también.
- J.L.C.: Bueno, pero tu seguiste componiendo después...
- J.H.: No, no, no, Después del 58 no. Cuando nosotros conocimos, tanto Walter Marchetti como yo, que estábamos además siempre juntos, a David Tudor, en el 58, al conocer a Cage y oír en ese momento – que es cuando se estrenó *Caurga*- el concierto a dos pianos que hicieron David Tudor y John Cage, de música actual, es decir, música contemporánea americana de verdad, ahí ya, digamos, la serialidad, la música dodecafónica y serial estaba completamente out, o sea, fuera, porque ya era un camino completamente diferente.

Eso no quiere decir que se haya rechazado nada, porque es lo mismo que cuando uno sube o baja una escalera, y tiene que pasar por un escalón y luego otro, y eso siempre es así. Es decir, no se ha destruido nada, ni se ha creado nada, se ha ido progresando continuamente. Y en ese momento tanto Walter como yo dijimos: 'Este es el camino para nuestro trabajo'.

Un poquito después, cuando Cage ya estuvo en Milán, para hacer este trabajo de *Fontana Mix* para la RAI, Cage hizo también otra cosa por la que le invitaron... Cage es un micologista, es decir, una persona que es especialista en hongos, etcétera... Y entonces le invitaron para una cosa que se llamaba *Lascia o radoppia*¹³, deja o redobla, que eran unas preguntas que se hacían en televisión durante algún tiempo, y entonces si tú contestabas todas las preguntas pasabas al siguiente día, y si el primer día habías ganado, por ejemplo, 100.000 pesetas, el segundo días ganabas 200.000, el tercero 300,000 y así... Entonces, en ese momento, a Cage le presentaba Buongiorno que era un buen presentador en aquella época en la televisión italiana; era un presentador italoamericano que presentó a Cage haciendo un pequeño concierto. Y el último día el hizo una especie de pieza que se llamaba "Música para Venecia" o algo por el estilo, porque iba mucho a Venecia los fines de semana a casa de los Guggenheim, que vivían entonces allí, y 'le hacía una pieza con piano y varios objetos, y tal y cual. Y esa fue la primera pieza que nosotros vimos de "action music", de música de acción. Y en ese momento todavía nos interesó más, y después, hablando con Cage, le dijimos: 'Nos parece

13 *Lascia o Radoppia* fue un programa concurso de televisión emitido por la cadena RAI italiana entre 1955 y 1959, que consistía en que un concursante debía ir contestando una serie de baterías de preguntas en relación con un tema que había preselleccionado, y en el que se consideraba especialista, apostando el doble o la pérdida del premio conseguido.

fantástico, vamos a seguir por este camino'. Y Cage nos dijo: 'Bueno, creo que para vosotros este camino de action music, de música de acción y todo esto va muy bien. Yo voy a seguir haciendo mi camino (que era mucho más de música contemporánea). Y entonces Walter y yo empezamos a entrar por ese camino, que es el que dio lugar a las primeras cosas de zaj. (Hidalgo, Castillejo y Sarmiento, 2009; transcripción del autor)

4.2.1. Cage, "padrhijo" de Hidalgo (y viceversa)

Zaj, y muy especialmente Juan Hidalgo, jamás olvidarán la importancia de Cage para su formación artística, y al él deben – efectivamente, con mucho de paternal- buena parte de los conocimientos que más adelante desarrollarán. No se trata, no obstante, de un aprendizaje mimético, pues, como también ha señalado Hidalgo en muchas ocasiones, Cage fue quien les animó a realizar arte de acción, mientras que él no deseaba continuar ya por ese camino.

Esta influencia fundamental, que acompañará a la historia de Hidalgo, no en vano se había puesto en evidencia desde la primera aparición de zaj, con la reinterpretación del famoso 4'33'' de silencio de John Cage durante el primero concierto zaj, aquel que visitábamos en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo de Madrid en noviembre de 1964. Es precisamente esa "reinterpretación", quizá, una de las muestras más ilustrativas de la asimilación de las enseñanzas de Cage al propio lenguaje desarrollado por zaj. Recordemos, al respecto, que la interpretación "clásica" de la obra de Cage se basaba en el intérprete de la misma sentado al piano durante los minutos y segundos de duración de la pieza silenciosa, a lo largo de los cuales, a lo sumo, se limitaba a levantar un brazo convirtiendo la obra en gesto, y viceversa. En la interpretación de zaj, tal y como nos llegaba por medio de las descripciones de aquel concierto, la pieza se realizaba con el intérprete metido en una jaula, realizada con las piezas de madera que habían sido trasladadas por las calles de Madrid durante el día anterior a la realización del concierto (en un paseo que podría ser leído, así, con algo de procesional homenajeando al compositor norteamericano). Daniel Charles, uno de los críticos que con mayor profundidad se ha ocupado tanto de la actividad de Cage como – por ella deudora- de la de zaj en nuestro país, se aproxima así a la primera aparición del conjunto en Madrid con la inevitable referencia al compositor norteamericano:

[...] no es por lo tanto sorprendente que el primer concierto Zaj – que, como hemos dicho, tuvo lugar a finales de 1964 – comenzara con la ejecución de 4'33'', como homenaje a Cage, quien, además de inventar el happening, ha hecho posible la automatización de la performance, pues data de 1955, la declaración de intención que invita a disociar en música, de una vez para siempre, el acto de quien "performa" del del auditor, pero también del del creador – de tal forma que ninguna causalidad lineal,

derecho de paternidad o cualquier otra, ponga la menor sordina a las libres iniciativas del intérprete. La declaración está firmada por John Cage. A un discípulo "poco iluminado" (unenlightednon éclairé...) un maestro (Zen) bastante purista (uncompromising) reveló que el Rey estaba desnudo – dicho de otra forma, que la relación considerada intangible y sacrosanta entre el compositor y lo que ha compuesto, o bien entre el compositor y lo interpretado, o incluso entre lo interpretado y lo escuchado, no es más que un mito. A la cuestión: "he observado que Vd. escribe duraciones que exceden la posibilidad de ejecución (performance)", responde la fórmula-relámpago: "Componer es una cosa, ejecutar (performing) otra, y escuchar todavía una más. ¿qué tiene que ver la una con la otra?"

La fidelidad de Zaj a esta definición cagiana aclara definitivamente la especificidad de las "acciones" Zaj con respecto a los happenings: con Zaj, la participación del público, si se produce, surge espontáneamente del auditorio, no es nunca el resultado de una solicitud en este sentido por parte del compositor o el intérprete. Pero los sainetes "teatrales" Zaj, no se reducen a ser Fluxpieces o performances en el sentido canónico: la intervención del público no es nunca considerada como superflua o molesta – ningún acontecimiento "exterior" a la "acción" puede "perturbarla".

De ahí su admirable flexibilidad. No plegándose a ninguna de las definiciones y categorías consagradas, las obras Zaj pueden adoptar en cada ocasión la forma o articulación que justifica la necesidad escénica hic et nunc. En consecuencia, su evidente falta de respeto por lo que respecta a cualquier noción de estilo, autoriza todas las audacias. Para demostrarlo, un ejemplo, ¿cómo creen Vds. que Zaj interpretó la música silenciosa de Cage en su primer concierto "oficial" en 1964, en el Salón de Actos del Colegio Mayor menéndez Pelayo? Por supuesto, sin reiterar el rito de 4'33 como si fuera una tradición (fijada por la jurisprudencia del acontecimiento: David Tudor al piano, Maverick Hall, 1952) aparentemente inmortalizada o al menos perpetuada. "Tacet, any instrument or combination of instruments", no significa que, por toda la eternidad, un pianista deba ostensiblemente, según las duraciones de los tres movimientos de la obra, cerrar primero y abrir luego la tapa el piano. Para Zaj, esto puede querer decir: durante 4'15'', permanecer inmóvil en el interior de una especie de jaula hecha con cuatro arista de madera y durante los 18'' restantes, tirar de la cuerda que la mantiene hasta subirla al techo. De esta forma, al ser repensado, el espíritu de lo que Cage quería queda preservado: Zaj "repite" Cage olvidándolo... y la ejecución de 4 '33'' deja de ser, como son todas

las interpretaciones de obras musicales del repertorio, una simple conmemoración. (Charles, 1983; 164)

4'33, había sido, tal y como nos recuerda Joan Retallack (1996; 13) la composición favorita de John Cage, aunque el compositor siempre se mostró poco partidario – fiel a su propia filosofía anarquista, y por ende desjerarquizadora- de tener favoritismo alguno entre sus propias creaciones. Esta pieza fue compuesta después del conocido episodio de su visita a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard en 1951. En ella, Cage confiaba en "escuchar" el silencio absoluto, la completa ausencia de sonido. Sin embargo, durante el experimento pudo comprobar con sorpresa que lejos de no escuchar nada, lo que pudo oír eran sonidos que en la vida cotidiana pasan absolutamente desapercibidos, eso es, el sonido grave y constante del sistema circulatorio, y el agudo chirrido del sistema nervioso. Fruto de esta experiencia surgiría tanto la pieza musical como el *Mesóstico*¹⁴ "Silencio", donde a lo largo del eje vertical formado por la palabra "SILENCIO", se genera la siguiente composición:

*si exiStieses
podríamos contlnuar como antes
pero ya que no es eL caso vamos
a hacEr
que Nuestras mentes
sean anárquiCas
convertldas
al caOs que eres tú¹⁵*

14 Por mesóstico se entiende: "un conjunto variable de letras y tamaños y tipografías diferentes que se distribuyen alrededor de una palabra o frase escrita en una fila vertical [...] En la realización de un Mesóstico es preciso que ninguna letra que componga este nombre, es decir, la fila vertical dominante, sea repetida antes de que su precedente en el nombre aparezca. En la interpretación de los Mesósticos, Cage nos advierte que tampoco debe realizarse ninguna aclaración para clarificar esta estructura en la performance: 'Una performance incluirá al menos cinco mesósticos separados por espacios. La duración de la interpretación puede llegar a oscilar entre una y tres horas. El tiempo invertido se encuentra sujeto al número de mesósticos interpretados y al espacio dejado de silencio entre cada uno de ellos. [...]'

Los textos están determinados por el I Ching, las sílabas y las palabras mezcladas desde *Changes: Notes on Choreography* por Merce Cunningham y por otros treinta y dos libros elegidos por él de su librería. Los Mesósticos fueron realizados usando letras adhesivas (lettersets) en una gama cercana a setecientos treinta tipos y tamaños diferentes. La variedad en la tipografía tiene por finalidad sugerir unas tonalidades vocales improvisadas. Las diferentes letras sugieren cambios fonéticos de intensidad, calidad, estilo, etc., una interpretación, en definitiva, alejada de cualquier regla fonética convencional. Las palabras y sílabas no están para ser pronunciadas claramente, si bien debe prestarse atención a cada letra. Se debe pensar en esa letra y en la que le sigue. Una letra dada puede ser vocalizada de muchos modos, no se debe buscar el determinar una regla de pronunciación." (Ariza, 2003; 73-74)

15 "if you exiSted/ we mght go on as before/ but since you don't we'Ll / makE / our miNds / anarChic /convertEd to the chaos / that you are" (reproducido Cage y Retallack, 1996; xxxiii. Traducción del autor)

Amén del sesgo autobiográfico que presenta el mesóstico, reduplicando sintáctica y semánticamente su propia y silenciosa temática, mezclada aquí con el anarquismo que declara su autor, y al que en breve tendremos que acercarnos con mayor extensión, esta pareja de piezas, y muy especialmente la famosa 4'33'' suponen ser, de nuevo en palabras de Retallack (1996; 14):

... un viraje brusco de forma y fondo que abre un campo perceptual y conceptual completamente nuevo, donde lo que previamente era fondo (ruido ambiental) se convierte en figura (música reconfigurada); donde lo que antes yacía dormido fuera del ámbito de nuestra atención se convierte en una posibilidad. En este sentido, el silencio siempre está esperando una crisis de atención; un apartarse formalmente del estado actual de nuestras preocupaciones hacia posibilidades en el descampado perceptual-conceptual, hacia territorios no reconocidos, utilizados, domados, explotados, explorados. Esta tendencia hacia el silencio, efectuada mediante procedimientos azarosos que exaltan vectores focales no familiares, se convirtió en el principal trabajo de Cage desde entonces

Juan Hidalgo nunca ha dejado de señalar la influencia de Cage como fundamental para el desarrollo de su obra, aunque – ya decimos- no de manera imitativa, sino flotando sobre ella como uno de los "perfumes" de los que habla el autor que pueden encontrarse en sus propuestas, similares a los perfumes del zen. De tal modo, y fiel a la naturaleza al margen de cualquier tipo de jerarquización que parece haber gobernado tanto su obra como su vida – también en esto con algo de herencia de Cage-, el propio Hidalgo no ha dudado de tachar de "padrhujo" al músico norteamericano, del mismo modo que él mismo se considera esa misma e imposible figura para otras personas.

Esta relación y su influencia, no obstante, deben ser matizadas, como el mismo artista ha hecho en muchas ocasiones, cansado en cierto modo de la extrema valoración mimética a la que su obra ha sido sometida en demasiadas ocasiones en relación con la de su maestro Cage; una similitud que parecería convertir la absoluta novedad de la actividad *zaj* en un mero epígono periférico de la actividad del músico norteamericano, algo de lo que Hidalgo, como decimos, no ha dudado en aclarar en entrevistas como la realizada por Mariano de Santa Ana, uno de los mayores y mejores seguidores de la actividad hidalguiana en su Canarias natal:

-Me ha comentado usted anteriormente que está un tanto harto de que se vincule en exceso su obra a la de Cage, casi, casi, como si usted fuera mero epígono suyo.

- En la parte de la música Cage iba por un camino y Marchetti y yo

teníamos otros. A lo mejor hubo un punto de coincidencia, pero esa coincidencia de Cage con ciertas músicas de los años 50 y 60 y con nosotros mismos, eso viene también de Oriente.

-Por cierto, que Cage tiene una obra de 1973 que se llama precisamente "etcétera", lo que puede ser un indicio de que usted también ha influido en él.

- Sí, lo de etcétera es mío, usted tendrá la definición (De Santa Ana, 1997h)

La noción de "padrhijo", pues, para Hidalgo, no es (como su propia *zajografía*) un concepto vertical, sino una relación horizontal en la que las influencias son una acción (nunca un producto) de ida y vuelta. Como vasos comunicantes, Hidalgo/Cage forman un tándem de retroalimentación de influencias y conocimientos en el que, efectivamente, uno no es padre y otro es hijo, sino que ambos son "padrhijos". Es en torno a este concepto donde gira el texto que Hidalgo dedicó a Cage en su desaparición, reproducido hoy en día como epílogo de los escritos del artista:

Silencio. Una sonata en cuatro. Tal vez.

Hay maestros zen que mueren en paz. En paz total.

Ni un solo movimiento, ni un solo suspiro, ni el menor sonido de sus vísceras o gesto turba por mínimo que sea el escenario de su muerte.

Hay otros maestros que por el contrario se desesperan, gesticulan como poseídos, chillan como cerdos acuchillados y se mean y se cagan como cualquier hijo de vecino,

Ése es el maravilloso camino del zen. Esos comportamientos son perfectas manifestaciones de la MENTE y entre estos dos límites se incluye todo un arco iris de matices.

La paradoja – blanco y negro o negro y blanco- es la sangre del zen.

SILENCE – Silencio- navega inmerso en esa sangre y Cage es zen como se dice en NIPPON

*

Como opuesto al silencio nos enfrentamos al Ruido, y entre el ruido o los ruidos no hay ninguno más potente que ese Silencio Cultural que buscamos afanosamente muchas veces en el transcurso de nuestras vidas.

Sabemos que Ese Silencio equivale menos a ruido a muchos menos ruidos, es decir, a mucho más blanco que negro o a mucho más

negro que blanco, y que, definitivamente, dentro del ruido más absoluto -olvidé, no hay absolutos- está presente siempre el silencio. No hay blanco sin negro ni negro sin blanco, y es por eso que el murmullo del fluir de nuestra circulación sanguínea y el sutil silbido de nuestro sistema nervioso los llevamos con nosotros desde nuestra concepción hasta nuestra muerte. Muerte que también suena.

Tú que te aventuras por entre los murmullos y silbidos de SILENCE reconocerás en él esa paz escénica del ZEN y esos chillidos agudos del CERDOZEN.

*

Conocí a John Cage – Juan Jaula- en Darmstad en 1958. Me fue presentado por David Tudor, EL PIANISTA.

Poco después convivimos en Milán largo tiempo y se confirmó mi padre sin necesidad de semen. Fue ruido y silencio y nada más *

En 1972 trabajamos en los Encuentros de Pamplona. Comimos y bebimos juntos. Y un día, después del concierto de música electrónica viva de David Tudor y de voz de John Cage me cogió de un brazo y me llevó a su hotel.

En su suite me presentó a Merce Cunningham, EL BAILARÍN, que había llegado de París donde él y su compañía de danza estaban actuando.

Cunningham fue a buscar una botella de champagne para celebrar el encuentro, dejándonos solos a Cage y a mi. Y Cage me preguntó afirmativamente: ¿VALÍA LA PENA?

*

Y... ¿qué mas?

Nada más.

Decir más sería – lo dice el ZEN- lavar sangre con sangre.

J.H.

*No hay padre sin hijo ni hijo sin padre aunque todos somos PADRHIJO, padres e hijos de nosotros mismos (Hidalgo, J., 2002; 279-280).

4.2.2. John Cage y la "neo-vanguardia" experimental de los sesenta: la nueva revolución entre el arte y la vida.

El mismo John Cage se sabe a su vez "padrhijo" de muchos otros artistas y compositores. En ese citado papel de "bisagra" entre un buen número de las prácticas vanguardistas "clásicas" (sobre todo, a partir de su traslado a territorio norteamericano), y de todos aquellos "hijos" que sus investigaciones sobre la composición, la indeterminación, la influencia de estrategias extra-musicales (políticas, ideológicas o filosóficas como la anarquía o el citado pensamiento Zen), o la importancia de sus "gestos" que abrieron la puerta de entrada al desarrollo de los "event", los "happening" e incluso la performance de los años sesenta. Cage, según se ha venido defendiendo en algunas de las investigaciones sobre su labor creativa en los últimos años, no fue, ni mucho menos, ajeno a este papel. Así, apoyando la idea que aquí defendemos del rol no esencialista que estas influencias (esenciales para zaij), han ido desplegando a lo largo del tiempo, opiniones como la de Julia Robinson han demostrado que:

La comprensión que esgrime Cage de la "investidura simbólica" - su capacidad de apreciar todo aquello que puede dar potencia y pleno sentido a un gesto dentro del sistema de mayor amplitud en el que se ha propuesto intervenir – sigue siendo el sustrato de su práctica y del impacto de la misma, que aún sigue ensanchándose. Esta comprensión poco común permitió a Cage desarrollar diversas maneras de abordar la composición musical, con las cuales iba a lograr nada menos que la redefinición del acto creador y de sus implicaciones en la época que le tocó vivir. Las estrategias de "auto-autorización" de Cage no solo le permitieron llevar a cabo la ruptura con las convenciones musicales, sino que también apuntaban más allá de los límites de esta disciplina, abriendo de este modo su modelo de "composición experimental" a otras utilidades en el campo de las artes visuales, del cine, etc. Hoy es fácil reconocer los implacables esfuerzos que Cage llevó a cabo para cambiar el concepto de composición musical en tanto que intervención y traslado a "disciplinas" en general, y en definitiva a las redes de poder de un entorno de "comunicación" en expansión constante y cada vez más reglamentado por la tecnología. (Robinson, 2009; 55-56)

En este contexto, el proyecto de Cage de manejar y transformar constantemente la "materia del arte" a ritmo de transformaciones que tenían que ver con los métodos de difusión y las posibilidades que ofrecían los avances tecnológicos, junto con sus mencionadas prerrogativas estético – ideológicas, fueron a su vez elaborándose en conjunción con estas prácticas en pos de acciones que retomaba en muchos sentidos los anhelos de reunificación de las esferas "arte" y

"vida" que, a decir de muchos, como el mencionado Bürger, había supuesto ser el logro máximo a conquistar por parte del arte de ruptura de la vanguardia clásica. Un logro que en ese mismo momento heredaban y compartían artistas de la órbita duchampiano-cageana como la pareja formada por Jasper Johns y Robert Rauschenberg, con quien Cage mantuvo un fructífero contacto, Kensworth Kelly, más tarde los artistas cercanos a Fluxus, en especial los citados Brecht, Higgins y Maciunas, e incluso artistas aparentemente dispares a las prácticas cageanas como Andy Warhol. Todos ellos, en mayor o menos medida, apostaron en esa década de entre finales de los años cincuenta y finales de los sesenta por la demolición de esa separación que el conceptual acabará por hacer efectiva. En el momento en que Cage se enfrenta a estas fronteras del "arte", hay que tener en cuenta que éste se encuentra "personificado" – y nunca mejor dicho- en los artistas, críticos y obras del Expresionismo abstracto, más proclives a la defensa de la autonomía del arte que a su papel respecto a la vida misma. Es en ese contexto opresivo – tanto en lo vital como en lo artístico, finalmente - en el que deberían situarse consideraciones que – elaboradas en el momento o reproducidas posteriormente- han servido de indudable marco para muchas de las prédicas estético- ideológicas de John Cage. Así, en una de las entrevistas que el compositor concedió a Daniel Charles, recopiladas en el volumen *Para los pájaros*, Cage funde – como es frecuente en su lenguaje- estas nociones de arte/vida/ideología para afirmar que trata de que su música: "se parezca a mi vida, ¡que sea libre y que no tenga propósitos! Es decir, que no tenga objeto" (Charles y Cage, 1981; 182)

Lo interesante de la práctica de Cage y sus seguidores (corroborado por la dificultad que aún hoy entraña observar hasta qué punto, en su caso, lo ideológico es lo que influye fehacientemente en lo estético, o viceversa), es su firme convicción de que los papeles entre el "arte" y la "vida" eran absolutamente intercambiables entre sí, a la par que necesariamente permeables. Como si de vasos comunicantes se tratase, ambas esferas se retroalimentaban y necesitaban (como todo Uno necesita de su Otro para la práctica budista zen, de la que tampoco es posible separar en ningún caso tanto las manifestaciones creativas de Cage como las de Hidalgo), dando lugar a definiciones tan fantásticas sobre lo que la una ha supuesto para la otra, como aquella en la que el compositor afirma que:

"El arte ha borrado la diferencia entre el arte y la vida. Ahora hay que dejar que la vida borre la diferencia entre la vida y el arte... En donde hay un antecedente de organización -arte- introducir el orden. En donde hay un antecedente de desorganización – sociedad mundial- introducir orden" (Cage, 1974; 34)

Si esto había sucedido, efectivamente, en el momento en que Cage escribió estas palabras, o si más tarde ha vuelto a ser reificado por las estructuras encargadas de la legitimación y promoción de prácticas artísticas contemporáneas, sería caldo de cultivo de una investigación que

excede con mucho los propósitos que para estas páginas hemos consignado. Sirvan, de momento, estas declaraciones de Cage (que deberían ser contextualizadas, por otra parte, en el ambiente de los sesenta y setenta, y en las esperanzas de cambio y de ruptura total propiciado, en buena medida, por las revoluciones sociales y culturales) para comprender cómo para Juan Hidalgo y *zaj* el arte, de este modo, estará siempre en un plano de horizontalidad con la vida y sus gestos más cotidianos, hasta el punto de que podrá encontrarse en el acto de beberse un vaso de leche, en comerse el tan traído y llevado besugo, o la manzana del "Homenaje a Guillermo Tell", y acabará por ser, en palabras del propio Hidalgo, estar un domingo por la mañana en camiseta y calzoncillos.

4.2.3. Todos los significados del silencio

Indudablemente, la apuesta por esta "estructuración horizontal" de la práctica artística tenía mucho de revolucionario según su introducción en el arte y la estética de la época en que Cage y el grupo del Black Mountain College reinstauraron la relación entre el arte y la vida para la trayectoria musical y artística contemporánea. A ella aliada, como la siempre lúcida Susan Sontag supo ver en su momento, se encontraba la predilección de todos ellos por el silencio como parte esencial de su pensamiento estético-ideológico:

El silencio tampoco puede existir, en su estado literal, como *propiedad* de una obra de arte, ni siquiera en obras "manufacturadas" como los *ready made* de Duchamp o en *4 '33''* de Cage, en las cuales el artista se ha jactado de no hacer nada más que colocar el objeto en una galería o situar la interpretación en una sala de conciertos para satisfacer a los críticos consagrados del arte. No existen superficies neutrales, ni discursos neutrales, ni temas neutrales, ni formas neutrales. Un elemento sólo es neutral respecto de algo... digamos respecto de una intención o una expectativa. El silencio sólo puede existir como propiedad de la obra de arte propiamente dicha en un sentido fraguado, no literal. (Expresado de otra manera: si una obra existe de veras, su silencio sólo es uno de los elementos que la componen)" (Sontag, 1969; 22)

El silencio, por tanto, no debe ser nunca identificado meramente con el "vacío", y mucho menos como "incomunicación" en lo que a la creación de discurso se refiere. Como David Le Breton (1997) ha puesto claramente de manifiesto, el silencio no deja de ser sino un apartado más de la estructura y régimen de comunicación, y por tanto se encuentra abierto y disponible para poder expresar (y valga la paradoja) una enorme multiplicidad de significaciones, incluida una tan política y culturalmente relevante en el momento y obras que nos ocupa como las de "oposición" (contemplada, entre otras muchas, en su ensayo fundamental sobre el silencio y sus significados y posibilidades ideológicas y culturales).

Ya se ha comentado en varias ocasiones, aunque hasta ahora limitado casi siempre, a sus implicaciones estéticas y formales, el papel que una pieza como *4'33''*, por ser la más popular, o *0'00''* tenían como muestra del traslado de la densidad (material) de la obra a su capacidad gestual y silenciosa. Sin lugar a dudas, como el mismo Cage ha dejado claro al pivotar el grueso de su obra experimental en torno al concepto, el silencio ha sido una de las piedras de toque de la transformación de la experiencia artística en experiencia "conceptual". El silencio, desde un punto de vista de revisión histórica actual, como el llevado a cabo por Jonathan Katz, a quien seguiremos fielmente en este apartado, podía esconder, no obstante, un importante papel aliado de nuevo con la relación entre la estética y la vida (e incluso, la política) en el contexto socio-cultural de los años cuarenta y cincuenta norteamericanos (como lo tendrá en los sesenta españoles de zaj) en relación con la capacidad de enunciación de algo tan sumamente relevante como es la identidad sexual. Algo que tampoco pasará desapercibido para la "familia zaj", para la que la homosexualidad (como cualquier otra expresión sexual, no lo olvidemos) tampoco ha sido nunca extraña.

En este sentido, investigaciones como las mencionadas del profesor Katz (2001; 41-46 y 2009) han puesto en evidencia como, en el contexto de la opresión social del período de la Guerra Fría, para los individuos cuya orientación sexual fuese divergente del heterocentrismo dominante, el silencio podía ser interpretado, no sólo como una obligación necesaria, sino como una apropiacionista estrategia de resistencia. De este modo, Cage y su generación (un entorno en el que cabría situar a otros artistas como David Tudor, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg o Jasper Johns, cada uno de ellos encargado a su modo de encontrar un método de expresión posible de su identidad sexual [Silver, 1993; Katz, 1993]) habrían hecho físico, con sus "silencios" lo que más tarde Foucault definirá como una de las características del silencio en relación con la identidad:

Se trata más bien de un nuevo régimen de los discursos. No se dice menos: al contrario. Se dice de otro modo; son otras personas quienes lo dicen, a partir de otros puntos de vista y para obtener otros efectos. El propio mutismo, las cosas que se rehúsa decir o se prohíbe nombrar, la discreción que se requiere entre determinados locutores, son menos el límite absoluto del discurso (el otro lado, del que estaría separado por una frontera rigurosa) que elementos que funcionan junto a las cosas dichas, con ellas y a ellas vinculadas en estrategias de conjunto. No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla; habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y los que no pueden hablar, qué tipo de discurso está autorizado o cuál forma de discreción es requerida para los unos y los otros. No hay un silencio sino silencios varios y son parte integrante de

estrategias que subtienden y atraviesan los discursos (Foucault, 1976; 37).

El discurso, por tanto, como noción – y el silencio, a su vez, en tanto que discurso "por-medio-de-la sustracción" más que según la tradicional ideología que identifica el silencio como no-discurso –, podría jugar así, para Foucault (y en lectura retrospectiva, por medio de Katz, podríamos aplicarlo también al trabajo de Cage o Hidalgo) un papel semejante desde un punto de vista de resistencia política y cultural:

Los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta (Ibid; 123)

En un contexto como el actual, es necesario someter a valoración un modo tan radical de acción como es el del silencio (ahora que, incluso, y en muchos sentidos, podría ser tomado como una práctica política y cultural de segundo orden, si no directamente reaccionaria en su ambigüedad). Sin embargo, en el caso en particular que nos ocupa – y, como venimos diciendo, según un análisis retrospectivo- el silencio podría haber tenido, en prácticas como las de los citados artistas, y en la época en que éstos manejaron la estrategia, un valor incuestionable como maniobra de resistencia y de oposición al poder sin que ésta tuviese que ser necesariamente tramitada por las fórmulas de oposición tradicionales. De tal manera, es necesario destacar su importancia a un nivel, en primer lugar, de táctica de acción individual – lo que más adelante se prodirá bajo el nombre de "Micropolítica"- por medio de la cual establecer un discurso que – por silencioso- fuese menos localizable y por tanto, asumible por parte de las tácticas de desactivación de los discursos de oposición por parte del poder.

Así, hay que tener en cuenta el valor de la resistencia individual frente a la colectiva en regímenes represivos como la Norteamérica de los cuarenta y cincuenta del macarthismo (equiparable en cierto sentido, como veremos, a la época franquista de Hidalgo en nuestro país). Sirvan ahora las propias declaraciones de Cage sobre la posibilidad de resistencia política, citadas nuevamente por Katz, confabulando una vez más estrategia estética y política en el pensamiento del compositor norteamericano, para iluminar el valor de estas silenciosas tácticas de oposición:

Cuando empecé a escribir realmente música, o sea, a componer "seriamente", lo hice para interesarme por los ruidos porque los ruidos se escapan del poder, es decir, de las leyes de la armonía y del contrapunto. Acerca de Schaeffer dije que los ruidos no habían sido liberados para que se los reintegrara a una nueva suerte de armonía y

contrapunto; si lo fueran ¡eso significaría que se han limitado a cambiar de cárcel! Mi idea es que las prisiones deben abolirse. Tome usted otro ejemplo: el Black Power. Que los negros se liberen de las leyes que los blancos inventaron para protegerse de los negros, está muy bien. Pero si ellos quieren a su vez inventar leyes, o sea, tomar el poder, exactamente a la manera de los blancos, ¿dónde está la diferencia? Muy pocos negros comprenden que, mediante leyes que los protejan de los blancos, se limitarán a convertirse en nuevos blancos. Les habrán quitado el poder a los blancos, pero nada habrá cambiado. En la época de la armonía y el contrapunto existían el bien y el mal, y reglas para sostener el bien y el mal. Hoy debemos más bien identificarnos con los ruidos y no buscar leyes para los ruidos, ¡como si fuésemos negros que procuran el poder! La música muestra en qué podría consistir una situación ecológicamente equilibrada: aquella en que los blancos no tendrían más poder sobre los negros, ni los negros sobre los blancos. Aquella en que cada sonoridad está en su sitio, porque cada una es lo que es. Por lo demás, no soy yo quien inventa esa situación: la música misma ya la llevaba en su seno, a pesar de todo lo que se le ha hecho soportar” (Cage, 1981; 291-292)

Es de este modo como el trabajo de John Cage encontraría su enlace, según las mencionadas revisiones, con buena parte de las obras de otros artistas – también homosexuales- cercanos a la "órbita Duchamp" y, muy especialmente, en lo que al "silencio" se refiere, el artista plástico Robert Rauschenberg con sus *White Paintings*, de 1951, parte importante del encuentro artístico del Black Mountain College, celebrado al año siguiente, en el que éstas pinturas colgarán del techo mientras Cage pronuncia su conferencia de silencios, Cunningham realiza una de sus expresivas y revolucionarias danzas, David Tudor toca el piano y Richards lee al tiempo su propia conferencia. Este particular evento, bisagra casi entre las *seratas* musicales de los futuristas y precedente de los *happenings* de la década siguiente, es, en definitiva, un festival de silencios (y ruidos de idéntico valor). Es precisamente de este ambiente y de esta equivalencia – necesaria de entender, como vemos, también en términos identitarios – de la que el propio Cage parece dar cuenta en 1961, precisamente en el texto que dedica a Rauschenberg, y que inicia con una clara alusión a la imposibilidad de realizar un discurso (hablado), que facilitó, sin embargo, la posibilidad de un discurso silencioso (estético- biopolítico):

La conversación era difícil y la correspondencia prácticamente cesó. (No a causa del correo, que continuó). La gente hablaba de mensajes, quizás porque no habían oído noticias de los otros durante mucho tiempo. El arte floreció.

[...] Quizá después de todo no haya mensaje. En tal caso nos ahorramos la molestia de tener que contestar. Como dijo la señora: "Bueno, si no es arte, entonces me gusta". Algunos (a) habían sido hechos para colgarlos en la pared, otros (b) para estar en una habitación, y otros (a + b).

[...] A estas alturas debemos haber entendido el mensaje. No podía haber sido más explícito. ¿Entienden esta idea?: *La pintura tiene relación tanto con el arte como con la vida. Ninguno de ellos puede ser hecho (Yo intento actuar en ese espacio que hay entre ellos)*. La nada que hay en medio es donde, sin razón alguna, cada cosa práctica que nos molestamos en hacer remueve los posos de tal manera que ya no están quietos en el fondo como creíamos. (Cage, 1961; 98 y 105)

Esta identificación radical (en todos los sentidos del término) de la vida con la obra-discurso-silencio, encaja a la perfección con la propia idea de la posibilidad de una revolución en el ideario del mismo Cage. Una revolución que, como venimos viendo, tendría una realización simultánea e indiferenciable entre estética, política y biopolítica (especialmente identitaria):

Como hombres gay en el armario, Rauschenberg y Cage comprendieron bien la utilidad e instrumentalidad de la resistencia silenciosa de cara a la adversidad, tal y como hizo notar Cage, "el silencio ante la antipatía es una cosa positiva". Recientes análisis postestructuralistas de las dinámicas de oposición han subrayado en repetidas ocasiones la mencionada lógica oposicional, que reinscribe como central y definitorio, precisamente, aquello que busca invalidar. Como Cage dijo en una ocasión: "Las protestas muy a menudo son absorbidas por el flujo de poder, porque sus propios límites se encuentran en buscar los mismos viejos mecanismos de poder, ¡es la peor manera de combatir la autoridad! ¡Jamás conseguiremos alejarnos de ella de ese modo! [...] En ausencia de un "fin de la ideología", el poder se encuentra en una difusa arena política disponible para ser reappropriado, y la apropiación puede convertirse precisamente en uno de esos resultados del rapto del poder. Por apropiación, por supuesto, tomo la asunción o citación de una fórmula autoritaria que conlleve sentido y significado más allá de sus funciones denotativas. [Como dirá el crítico] Nicolas Calas describiendo su reacción ante la *Bandera* pintada de Johns de 1954-55, en una reseña de 1959: "¿Cuál es la función de un signo que ha perdido su significado? [...] De ser el emblema nacional, la bandera se convierte en símbolo de la ambigüedad." Convertir una imagen tan potente y "presente" como la de la bandera americana en un símbolo con cualquier otro uso posibles en su momento – mucho menos conducido por la rabia y

la desesperación – es el testimonio del éxito de la apropiación como seducción anti-autoritaria (Katz, 2009)

Las prácticas artísticas "silenciosas" de Rauschenberg, Tudor, Johns y, especialmente, Cage, lo que hicieron fue "apropiarse" de la propia condena a la que se veían sometidos como hombres gays bajo un régimen represivo de su identidad sexual, que los condenaba, precisamente, al silencio, y a buscar nuevas fórmulas de comunicación y codificación posibles. La "apropiación", así, sería certeramente definida como un mecanismo que "pone de manifiesto que los discursos de poder son siempre vulnerables y a la posibilidad de "lecturas ambiguas" - sin que importe cuán autoritarios sean"

Lo que inicialmente podría haber sido leído, nuevamente como una aporía (la de crear discurso en medio del silencio, e incluso convertir el silencio mismo en una forma de discurso), se convierte, así, en un argumento que no cuesta poner en contacto con recientes análisis sobre la configuración de la identidad contemporánea, según autores como Laclau y Mouffe. Siguiendo en buena medida el paradigma "lingüístico" que ya se podía detectar en la teoría del discurso de Foucault, los autores teorizan ampliamente – abriendo, sin duda, el camino para buen número de los análisis de ruptura posteriores que se realizarían en torno a la identidad, como los populares "estudios *queer*"- sobre una noción de identificación social por parte de los sujetos a la que denominan, elocuentemente, como "contradicción":

Si la clásica noción de "objeto real" excluye la posibilidad de la contradicción, el carácter discursivo de lo social pasa a hacerla posible, ya que puede existir una relación de contradicción entre dos objetos de discurso. La principal consecuencia de romper con la dicotomía discursivo/extra-discursivo es abandonar también la oposición pensamiento/realidad y, por consiguiente, ampliar inmensamente el campo de las categorías que pueden dar cuenta de las relaciones sociales. Sinonimia, metonimia, metáfora, no son formas de pensamiento que aporten un sentido segundo a una literalidad primaria a través de la cual las relaciones sociales se constituirían, sino que son parte del terreno primario mismo de constitución de lo social. El rechazo de la dicotomía pensamiento/realidad debe ir acompañado de un repensamiento e interpretación de las categorías que hasta ahora habían sido pensadas como exclusivas de uno u otro de sus dos términos (Laclau y Mouffe, 1985; 126)

Es precisamente en base a esta "contradicción" y la des-localización que la misma provoca, por la que John Cage, pudo encontrar en la música – y su propia y mencionada ruptura de las

nociones de discurso/extra-discurso y de pensamiento/realidad- una posible estrategia de resistencia contrahegemónica, que no podemos pasar por alto por la relectura en clave de posibilidad que la misma situación obrará en manos de Juan Hidalgo y el grupo zaj, hasta el punto de convertirlos en una experiencia verdaderamente "deslocalizada" y para la que – como aquí defenderemos- la estrategia de la "apropiación" no fue en absoluto extraña.

4.3. Y mis bisabuelos... los chinos pudieron ser

Aunque es frecuente que Hidalgo traduzca el nombre de Cage por "Juan Jaula" en distintos homenajes, no es a él a quien dedique un nuevo capítulo en su experimentación compositiva en 1964: *Ja-u-la*: "proviene esta última de la época en que Hidalgo se interesó por el estudio del chino y del japonés en Roma (1964), y está inspirada en los mecanismos perceptivos de un poema de Wang Wei que explicó su profesor; Yang Feng-Chi, en la pizarra. Aclara el compositor que "el mecanismo de los 28 ideogramas (4 versos de 7 ideogramas) que componen la poesía, han dado automáticamente, en tres lecturas diferentes, todos los parámetros musicales de JA-U-LA".

Los estudios japoneses, y la influencia Zen de John Cage, indiscutible difusor de la doctrina oriental en Occidente (Larson, 2012; Watts, 1966; 49-6), influirán no obstante, y a partir de entonces de manera definitiva, en una de las piezas fundamentales compuestas por Juan Hidalgo en estos primeros años de experimentación vanguardista, y se convertirá en una de las obras más "representadas" del repertorio zaj: *El Recorrido Japonés*

hacer hacer
o
hacer
con cualquier objeto (1)
o
cosa (2)
un recorrido cualquiera
de duración indeterminada
o
a determinar para cada ejecución
delante de un público
si así se desea
oculta
o
abiertamente

- (1) *un solo objeto*
- (2) *una sola cosa*

roma, febrero 1963

La influencia de Cage en esta pieza podría incluso ponerse en contacto con la propia estructura que el compositor norteamericano había dado de su “partitura” para 4’33’, a la que Hidalgo aportó, sin duda, una mayor influencia del haiku japonés, haciendo la pieza de obra “abierta”, además, una pieza cercana a lo poético, mucho más marcadamente de lo que lo había estado la de Cage: “ 4’33’’ (nº 2)/ SOLO PARA SER INTERPRETADO DE CUALQUIER MANERA POR CUALQUIERA EN UNA SITUACIÓN DOTADA DE LA MÁXIMA AMPLIFICACIÓN (SIN FEED-BACK), REALICE UNA ACCIÓN SOMETIDA A DISCIPLINA. SIN INTERRUPCIONES, CUMPLIENDO EN TODO O EN PARTE UNA OBLIGACIÓN RESPECTO A OTROS. NO HABRÁ DOS INTERPRETACIONES PARA LA MISMA ACCIÓN, NI LA ACCIÓN CONSISTIRÁ EN LA INTERPRETACIÓN DE UNA COMPOSICIÓN “MUSICAL”. NO SE LE PRESTARÁ ATENCIÓN A LA SITUACIÓN (ELECTRÓNICA, MUSICAL, TEATRAL). 25-10-62 . (citado en Sarmiento, 2007)

La pieza de Hidalgo, no obstante, verdadero paradigma de la indeterminación, tal y como será leída por Valeriano Bozal en el texto que dedique al artista en el catálogo de su antológica de 1997, podría incluso ser considerada como el resumen posible de toda la trayectoria de Hidalgo, como destaca en ese mismo volumen Fernando Castro (1997; 291-303), atinando en la clave de interpretación del proyecto de Juan. Esta composición, como en ocasiones ha reconocido el propio Hidalgo, no deja de estar relacionada con posibles lecturas como la sexual – a la que nos aproximaremos llegado el momento- y, siguiendo con nuestro propio recorrido actual, con el que el profeta Bodidharma realizó introduciendo el pensamiento budista zen en China. Según éste, el “recorrido japonés”:

es el que Bodidharma hace saliendo de la India para ir a la China donde se encuentra con el taoísmo, Bodidharma ya era un budista, y entonces al principio se pensaba que era una leyenda...Hombre, estaba en la parte de abajo de la India, relativamente cerca de China. Al principio dijeron que iba caminando, y que tenía unas sandalias, y hay una sandalia que se le cayó (yo tengo un trabajo justamente solamente para recordar y para querer a este ser maravilloso, con esa sandalia que camina sola en un escenario o en otro espacio), pero resulta que al final pues sí, se ha podido ir comprobando que este señor hizo este viaje... que lo hizo como pudo, a lo mejor un trocito lo hizo caminando, pero después subido en una carreta, después subido en un barquito... y llegó finalmente a China y se encontró con el "Taoísmo", pronunciado en Chino como "daoismo", y entonces e repente logró hacer una conexión entre el Taoísmo y el Budismo

Mahayano, "el gran vehículo", que no es una cosa religiosa ni muchísimo menos, porque no hay pecado, no hay nada, todo el mundo es libre y tal y cual, pero como el budismo tiene realmente esa libertad... pues cuando uno es verdaderamente libre, es buena persona, entonces ahí confluye el budismo mahayana con el taoísmo y nace el budismo Zen: uno de los artilugios más importantes que ha habido en el mundo este creativo, porque a través de esto muchas personas que estábamos trabajando pues hemos recibido una información suficiente para lo que hoy en día, o en un cierto momento que estuvo más de moda que ahora, que se llamó el conceptual. (Hidalgo en Buxan, 2007. Transcripción del autor)

Por eso, no será infrecuente que, en la acción, realizada por los escenarios madrileños de los primeros conciertos *zaj*, *El Recorrido japonés* sea el que realiza la citada sandalia (recuerdo de la que Bodidharma llevaba colgada de su cayado, y que fue lo único que los monjes que abrieron su sepulcro encontraron de él), tal y como podemos intuir de críticas como la firmada nuevamente por Tomás Marco, y por la que sabemos que en el concierto del 21 de noviembre de 1964:

Sobre estas bases, el excesivamente numeroso público asistente a la representación se maravilló con un insólito espectáculo musical por el que desfilaron desde una sandalia volante hasta un piano amorosamente arropado por una manta o un pianista cuyo concierto consiste en peinarse sentado al teclado. Con ello, el público se dividió en un escaso número que sabía de lo que se trataba, un buen número de personas indignadas, otro buen número que no sabía a qué carta quedarse y una gran mayoría de gente que se lo estaba pasando francamente bien. (Marco, 1964; 65)

En el programa que los intérpretes tuvieron que entregar previamente a la censura, para recibir el visto bueno para la realización del concierto (impagable documento, por tanto, para entender e imaginar cómo podía ser un espectáculo *zaj*, de los que no han quedado apenas registros audiovisuales), el objeto en cuestión se transforma en un zapato común paseado por Hidalgo a lo largo de la escena:

JUAN HIDALGO: *El recorrido japonés* (1963). la escena sola, y por ella atravesará lentamente un objeto (un zapato), durante varios minutos, deteniéndose de vez en cuando. (Barber, 1977; 38)

El zen que transpira e inspira esta pieza se convertirá en una constante para poder entender la obra de Juan Hidalgo. De hecho, los primeros años de *zaj* serían impensables sin tener en cuenta la misma, desde su citada aparición con la "deriva"

madrileña de noviembre del 64 portando los tres objetos de madera, con la que, con su acción retroactiva, zaj inauguraban su existencia abriendo – de manera absolutamente zen- "la performance al más absoluto in-poder: el del olvido":

lo que los japoneses entienden por *gyodo*, "la marcha", el *unterwegs* de Heidegger, la deambulación de la fiesta y que reactivan tanto los "recorridos" zaj como el *Mail Art*, el arte de los envíos por correo y de la correspondencia, es decir, signos y señales tal y como los ha multiplicado, a lo largo de su existencia, Zaj, pues todo este *vagabundeo* o *itinerancia* contiene en verdad una evocación de la Vía – del dô del *gyodô*, del Tao y de la "liquidez" del incesante movimiento acuático, del *Te* que no se traduce por "virtud" más que remitiéndose a una *virtus* donde resuena de forma abusiva la raíz "viril" de *vir-*, cuando es la femineidad de *yin*, y de huida de lo que se trata. Más que a las ceremonias japonesas, es a los jóvenes taoístas a los que se refieren las sesiones Zaj: lo que está en juego es realmente cósmico.

[...] Las performances de Zaj son tales acciones: en ellas el actuar no está separado del no-actuar y, a diferencia de tantas otras, no dejan de resonar, en el silencio, la plenitud de un decir (dire) mudo, más elocuente que todos los discursos, puesto que, en cuanto que actúa, puede levantar un mundo (Charles, 1983; 164)



Juan Hidalgo, *El recorrido japonés*. (1963)

Acción realizada en la Galería Multiplha, Milán, 8 de abril de 1975-

Interviene: Juan Hidalgo

Fotografía: Roberto Massotti

La referencia al zen es hasta tal punto obligada con todo lo que se refiere a Hidalgo que podríamos decir, con José María Parreño, que "resulta muy tentador examinar la obra de Hidalgo desde la perspectiva del Zen, sabiendo que su fidelidad a esta doctrina influyó mucho en el inicio de su trayectoria. Pero sobre todo porque en su marco encuentra perfecta justificación el uso del silencio y del tipo de lenguaje, paradójico, contradictorio, anti-intelectual, libre de reglas morales y pudor tan característico en Hidalgo. Pasa lo mismo con el contenido de sus textos, que acoge lo nimio como si fuera trascendente (es igual para el Zen) y su tono imperturbable ante lo bueno y lo malo, caras inseparables de un único vivir" (Parreño, 1997; 275). La valoración idéntica del sonido y del silencio (no sólo heredera de Cage, sino de la doctrina budista zen), el valor de "satori" (iluminación) que tendrán las acciones de Juan Hidalgo, y muy especialmente sus "etcéteras", a los que el mismo autor define identificándolos con estos documentos orientales que indican el camino hacia la iluminación: "como dirían los chinos (*gong an*), o los japoneses (*kooan*)". Desde este punto de vista, y tal y como el mayor impulsor del zen en occidente y maestro de Cage, D.T. Suzuki, ha definido la filosofía budista zen, todas las acciones de Hidalgo podrían sin duda ser leídas de este modo: como un verdadero "satori"- camino de la iluminación-.

"Para llegar al *satori*" - dice Suzuki (1959; 15)- "el zen nos propone dos grandes caminos: el de las palabras y el de las acciones". Ese será, como veremos, precisamente uno de los rasgos más característicos de la actividad de zaj y de Juan Hidalgo: su labor de "vaciado" de las palabras de conceptos vanos; la atención a la literalidad de las mismas y a la posibilidad de que, lejos de los planteamientos binarios que han configurado el pensamiento occidental, los polos no sean opuestos sino (como ocurre con el famoso *yíng* y *yang*, universos del blanco y negro, femenino y masculino, o día y noche) complementarios. Así, si como indica Suzuki:

La filosofía del zen [...] no se preocupa por dilucidar todos esos acertijos sino por alcanzar la mente en sí que, como si dijéramos, los exuda y segrega tan naturalmente, tan inevitablemente, como las nubes surgen de las montañas. Lo que nos preocupa a nosotros aquí no es la sustancia exudada o segregada, esto es, las palabras, el lenguaje, sino un "algo" que ronda a su alrededor, aunque no podemos localizarlo exactamente y decir "¡aquí está!". Llamarlo "mente" está lejos del hecho de la experiencia: es una innombrable X. No es una abstracción; es perfectamente concreto y directo, como el sol lo es para el ojo, pero no se puede encerrar en las categorías de la lingüística. Tan pronto tratemos de hacerlo, desaparece. Por eso los budistas lo llama "lo inalcanzable", "lo inaprensible".

Ésta es la razón de que un bastón sea un bastón y al mismo tiempo no sea un bastón, o de que un bastón sea un bastón precisamente porque no es un bastón. La palabra no se debe separar de la cosa, el hecho o la experiencia (Suzuki, Op. Cit.; 16)



Juan Hidalgo, *Retrato*, 1990
Acción fotográfica. Cibachrome, 60 x 60 cm
Fotografía: José Miguel Gñomez

Con esto en mente, quizá habría sido más fácil de entender a la “iluminación” que se atenían aquellos atónitos primeros espectadores de zaj al recibir esa primera invitación para el concierto del 21 de noviembre de 1964, en la que podía leerse, como explicación a lo que "zaj" era, y a lo que iba a ofrecer en su "concierto de teatro musical", que se trata de un evento de acciones:

basadas en el amor a las alusiones, y en las vulgares acciones cotidianas y en el énfasis de los modos de acción no lógico., el propósito de nuestras obras estriban en la atmósfera creada y en los objetos exhibidos en un mundo nuestro, blando, perezosamente sentimental y tendenciosamente totalitario, las últimas guerras han roto el cómodo y falso equilibrio, concretándonos a las artes - pero sin olvidar las restantes actividades humanas-, público, crítica y artistas, sentimiento y totalitarismo, han sufrido las más rudas y beneficiosas sacudidas, lo que ayer fue inadmisible, hoy deja de serlo. ¿y mañana?

hace cuatro años, el pianista david tudor, en un concierto que alguno de ustedes recordará, dio a conocer músicas experimentales de varios autores. ¿han pasado cuatro años para nosotros y para la música experimental?

diré en seguida que, desde un primer momento, ojos y oídos han tenido un papel en la música experimental. ¡atención, pues! no olviden las orejas quienes tengan los ojos en primer plano.

a es a porque a es no a

Que pronto se transformará en "zaj es zaj porque zaj es no-zaj". Porque lo verdaderamente zen de zaj será, precisamente, la idea de concentración en la acción que está realizando, aunque esta sea la más cotidiana de cuantas se pueden hacer. Yendo incluso un paso más allá de Cage (y su "occidentalización" del zen por medio de Suzuki), Juan Hidalgo logra, con su obra y su absoluta negación de cualquier tipo de "auratización" de la misma una serie de acciones que de puro cotidianas tienen un carácter absolutamente colectivo y, por tanto, en las que desaparece la constreñidora idea del "yo" en tanto que "artista": ejecutor y creador único de la obra que queda dinamitada en todas y cada una de las manifestaciones de Juan Hidalgo en sus prácticas, verdaderamente "zaj", más incluso que "zen".

4.3.1. Relecturas zen del arte de vanguardia.

Verdaderamente, la Historia -o, mejor dicho, la investigación historiográfica- ha venido dando carta de naturaleza a la línea sucesoria que Hidalgo planteó como propia de su árbol genealógico. En las últimas décadas, las revisiones de todos y cada uno de los miembros de su familia, realizadas desde distintos prismas que los funden y confunden entre sí, parecen haber venido a encontrar algunos de los "genomas" compartidos por todos ellos. Para localizarlas, no obstante, y como también la práctica de Hidalgo parecía intuir desde el momento en que forjó esta línea sucesoria, es necesario apartarse, no obstante, de la propia Historia tal y como ha sido contada tradicionalmente.

Nos encontramos, por tanto, con una de las más enriquecedoras y complejas contradicciones propias de las prácticas artísticas contemporáneas que – como ya se podía intuir con opiniones como las de Rancière, en las que será necesario profundizar- sólo un cambio de paradigma crítico, realizado desde un punto de vista eminentemente político, será capaz de servir como instrumento útil y apropiado de análisis. Una suerte de contrasentido que convirtió, como ya se comentaba, a Marcel Duchamp, el mayor rupturista y desclasado – y por tanto, anti-histórico – de los artistas del siglo XX en padre de las actitudes denominadas conceptuales, entre otras muchas. Sin embargo, refrendando el carácter subversivo de las "normas" del propio arte que el patrocinio y reclamo de la figura y filosofía artística de Duchamp podía suponer (e incluso con ella aliada), no sólo sirvió en su momento el carácter abiertamente político, sino también la elección o selección de paradigmas ideológicos, estructuralmente antagónicos al pensamiento mayoritario y hegemónico occidental: una fórmula posible de alejamiento de las constricciones ideológicas

dominantes y que dieron forma – hasta convertirse a su vez, como suele suceder, en ideología dominante asumida por la cultura mayoritaria (Hebdige, 1979) - a algunas de las más populares fórmulas de subversión de los cánones de la estética (y con ella, la ideología y la estratificación cultural de raíz tradicional) de la historia e historiografía de occidente en materia artística.

Una de ellas, fundamental para entender muchos de los cambios que sacudieron conscientemente la estética europea y norteamericana desde finales de los años cuarenta hasta principios de los setenta (aunque su permeabilización de ideas y pensamientos estéticos y artísticos parecen ser rastreables desde mucho antes), sería esta influencia de la filosofía y estética derivada de las filosofías orientales y, en especial, dado el caso que nos ocupa, del pensamiento zen.

Trabajos como *The Third Mind* (Munroe, 2009) han venido explorando en fechas recientes estas relaciones de los textos filosóficos y espirituales del extremo oriente en las prácticas artísticas occidentales que habían venido ejerciendo su influencia en la creación del "modernism" norteamericano casi de manera simultánea a la influencia que el pensamiento oriental surtió efecto sobre Cage. Pero no sólo en el arte y la cultura norteamericana, aunque esto, como tantas otras cosas, haya sido mucho más y mejor analizado sobre su propio terreno . En Norteamérica, bien es cierto también, sería donde la influencia del pensamiento zen encontraría una mayor conceptualización en relación con el pensamiento contemporáneo por parte de algunas de sus más destacadas figuras y transmisores, como es el caso del mismo zen.

No obstante, como ya se mencionaba anteriormente, la influencia de esta filosofía sería localizable incluso en la forja de la modernidad y vanguardia europea de décadas anteriores. En este sentido, las (anti)prácticas dadaístas europeas ya se habían encontrado cercanas a algunos conceptos manejados por el pensamiento oriental del Dao de Ying: cuestiones como lo móvil del concepto de realidad, la importancia del azar, el anti- autoritarismo de sus propuestas y su firme apuesta por el sentido del humor como parte fundamental de sus creaciones, son a su vez características fácilmente identificables con algunas de las promulgadas en los textos de Zhuangzi.

Así, la filosofía zen parecería dar una nueva visión de la que podríamos denominar como "tendencia al nihilismo" de carácter destructivo de los cimientos de la cultura occidental de movimientos como dadá (y que más tarde compartirán en fechas mucho más cercanas a nuestro marco temporal las manifestaciones letristas y situacionistas en sus críticas a la sociedad [Perniola, 1972; 51-94]). "Dadá no significa nada", admite Tristán Tzara en el *Primer Manifiesto* de 1918. Al año siguiente, Raoul Hausmann habla del movimiento como de "Nada, por tanto todo" (Lippard [ed.], 1971; 166) y Tzara ampliará su definición en 1922 afirmando, de una manera que casa absolutamente con el fondo, e incluso se diría que con algunas de las fórmulas manejadas a nivel formal, por la filosofía zen y su recurrencia a imágenes y metáforas cotidianas, que:

Dadá se encuentra en todas partes, y aun así no es nada. Es el punto en el que el sí y el no y todos los opuestos se encuentran, no de manera solemne en los castillos de la filosofía humana, sino sencillamente en las esquinas de las calles, como perros (Brill, 2010; 72).

Tzara será, de hecho, quien hable y admita de manera mucho más clara la influencia directa del pensamiento taoísta en dadá (dando, además, una profundidad conceptual al movimiento que desmiente el nihilismo tradicionalmente achacado a las prácticas dadaístas), al afirmar que : "Chouang-Dsi [Zhuangzi] fue tan dadá como nosotros. Estás equivocado si crees que Dadá es una escuela moderna, e incluso una reacción ante las escuelas modernas [...] Dadá es un estado mental." (Tzara en Boas, 2012 ;53-65, al que seguimos aquí fielmente)

La tendencia a la nada y el silencio de la obra de Duchamp, abuelo/abuela de Juan Hídalgo padre putativo de Cage no escapa, asimismo, a esta visión "anti-productiva" de la filosofía oriental. Una visión más "destruictiva" que "creativa", desde el punto de vista del pensamiento tradicional occidental, alejada por completo de cualquier tradición judeocristiana por la cual todo proceso creativo no es sino subsidiario de la "Creación": del ejercicio de poder supremo del Creador, frente a la "procesualidad" taoísta, para la que el propio discurrir y el "hacerse" de la creación en tanto que proceso, y no producto, es siempre una cuestión comunal y contextual más que individualista y eterna. El mismo Duchamp, también de una manera mucho más directa, tampoco se mantuvo ajeno de muchas de las cuestiones propuestas por el "estado mental dadá", al admitir que "Dadá no es nada. Por tanto, los dadaístas dicen que todo es nada: la nada es buena, la nada es interesante, la nada es importante" (Duchamp en Rex, 1921).

Este carácter zen de unión de contrarios sin necesidad de anulación entre sí – tan extraño a la lógica binaria tradicional de la ideología occidental-, salpicaría la propia materia con que Duchamp realizó muchas de sus propuestas creativas hasta el punto de que su influencia es aún hoy localizable en análisis realizados sobre su producción como el imprescindible estudio de Juan Antonio Ramírez (1993). Es más, las múltiples referencias que se encuentran en la obra de Duchamp a connotaciones de carácter sexual, pueden sin problema ser puestas en relación (desde sus "máquinas deseantes" a su propio "cambio de género" en el personaje concitado por el mismo Hídalgo en su genealogía familiar y respectivos homenajes a Duchamp) con la filosofía de Dao de Jing y su admisión de que las naturalezas femeninas y masculinas, como el *yin* y el *yang*, no son en absoluto contrarios ni opuestos culturales o ideológicos, definidos así de manera extremadamente restrictiva por medio de la "negación" y reducción *a* y *de* lo que supuestamente son, más que mediante la inclusión o suma de sus posibilidades de ser. Para el zen, estos opuestos, como todos los conceptos, no son sino partes complementarias del "todo/ nada": representantes del orden que gobierna el pensamiento y el universo.

4.4. Erik Satie: el amigo de la familia

Algo del budismo que tanto interesó a Cage y aún interesa a Hidalgo, quien puede presumir de ser “un pequeño maestro zen” (como confesó al autor en entrevista particular), es algo que seguramente ambos supieron descubrir en su también compañero y predecesor: Erik Satie, el “amigo” de la familia zaj en el esquema de Juan Hidalgo. Satie, el verdadero precursor vanguardista de la música moderna, supo entender como nadie muchas de las cuestiones que a lo largo del siglo XX compositores como Webern, Schönberg y, muy especialmente, Cage e Hidalgo, pondrán en práctica para liberar a la música de sus ataduras románticas, y acercarla a esa “apertura” total en la que no hubiese diferencia ni estética, no formal, ni ideológica, entre las distintas artes y la vida misma.

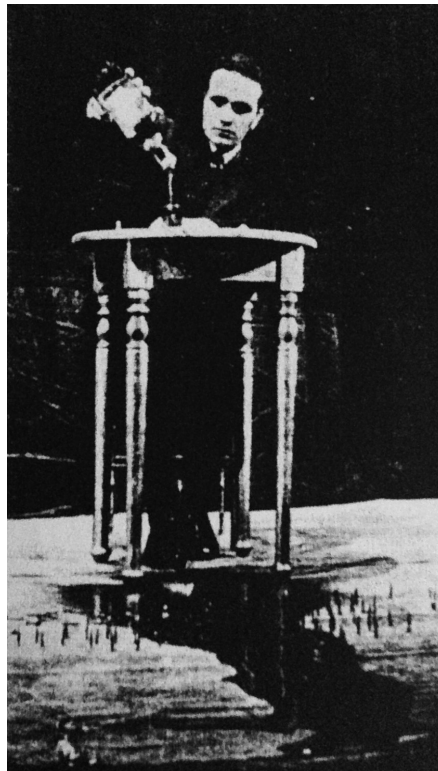
Si hay algo, entre muchas cosas, que llame la atención de Satie, y que Hidalgo ha sabido valorar de él plenamente, a nuestro entender, es su particular sentido del humor. Sólo hace falta echar un vistazo a cualquiera de sus escritos pretendidamente “autobiográficos” para comprender como el descreimiento del músico hacia cualquier tipo de jerarquía cultural, social o -indudablemente- artística y musical es patente de marca de una capacidad de creación que le involucra a sí mismo como paradójico “creador”. Tal y como pone de manifiesto Shattuck, esta convicción le llevó en uno de los muchos giros de su carrera hacia una consciente fórmula de marginación en pos de la libertad creativa absoluta; a regresar tras un retiro en el que fue redescubierto por Debussy y Ravel, a desconcertar “a todo el mundo componiendo obras en un estilo totalmente nuevo y se negó enérgicamente a apoyarse en el éxito obtenido con su primera carrera” (Shattuck, 1955; 103).

Su actitud hacia la música, su capacidad creativa y su labor como “autor” han quedado puestas de manifiesto de modo palmario en algunos de los más memorables escritos de sus significativas *Memorias de un amnésico*, de las cuales creemos necesario traer a colación dos de las que más destacan por su sentido del humor y capacidad de caracterización de la formulación de una posible estética satineana que parecerá culminar, adelantándose con mucho a las músicas de vanguardia del siglo XX, en sus *Musiques d'ameublement* (Músicas de mobiliario): verdaderas precursoras de las interferencias del “ruido” ambiental como parte del “silencio” de las obras de Cage, y de piezas como las partituras para conciertos postales como el *Living Room Music* o la *Música para una pluma estilográfica* de zaj. El propio Satie definía esta música como:

básicamente industrial. La costumbre, el uso, es hacer música en ocasiones en que la música no tiene nada que hacer... Queremos establecer una música que satisfaga las "necesidades útiles". El arte no entra en estas necesidades. La música de mobiliario crea una vibración; no

tiene otro objeto; desempeña el mismo papel que la luz, el calor y el confort en todas sus formas... Exijan música de mobiliario. Ni reuniones, ni asambleas, etc. sin música de mobiliario... No se case sin música de mobiliario. No entre en una casa en la que no haya música de mobiliario. Quien no ha oído la música de mobiliario desconoce la felicidad. No se duerma sin escuchar un fragmento de música de mobiliario o dormirá usted mal (Satie a Cocteau, carta reproducida en Satie y Volta, 2006; 173).

Aunque más elocuente, quizá, para comprender el cómo esta música se implica con la vida cotidiana es la anécdota relatada por Fernand Leger acerca de un día en que comía con Satie en un ruidoso restaurante en el que sonaba al mismo tiempo una espantosa música, y Satie le confesó su intención de hacer: “una música de mobiliario o amueblamiento que formara parte de los ruidos del entorno, música que él imaginaba melodiosa y suave, y cuya finalidad fuese aplacar el ruido de los cuchillos y tenedores, sin resaltarlo pero a la vez sin suprimirlo” (Careaga, 1990; 74)



Walter Marchetti, *Música para un vaso no muy grande* (1965)

Interviene: Walter Marchetti

Teatro Beatriz, Madrid, 9 febrero de 1967

Fotografía: Lavandeira

Es quizá por este interés en que los sonidos sean sonidos, y la música parte de la vida (y viceversa), por lo que el mismo Cage, describiendo a Satie (y describiéndose a sí mismo, por medio

de él), aconseja aproximarse a la composición del vanguardista clásico teniendo en cuenta que: “Para estar interesados en Satie primero debemos estar desinteresados, aceptar que un sonido es un sonido y un hombre es un hombre, abandonar las ilusiones sobre ideas de orden, expresiones de sentimientos y el resto de paparruchas estéticas que hemos heredado” (Cage, 1961; 82). Algo que recuerda poderosamente, por otra parte (pues ya vemos que en la familia zaj, como en la Galaxia Duchamp o el círculo de Cage, los valores son prácticamente reemplazables entre sí sin perjuicio de sus aportaciones individuales) a la popular historia zen, recogida en Senzaki, Nyogen y Reys, (1957; 15) bajo el título “Una taza de té”, tan gestual como muchas de ellas, cuyas “moralejas” vienen precedidas siempre de *exempla* visuales que apoyan e “iluminan” el satori provocado por las palabras del maestro, y en la que Marchetti parecerá inspirarse, a su vez, para componer la *Música para un vaso no muy grande*. En este cuento zen, la lección del maestro al pupilo, que desea ser instruido, consiste en verter en su taza de té toda una tetera hasta que esta desborda los límites del recipiente. Alertado de la situación por el alumno, el maestro le responde que es él quien es como ese vaso, y que hasta que no consiga vaciarse de los prejuicios y las ideas preconcebidas que trae con él, no podrá convertirse en receptáculo de las ideas propuestas por el zen.

Satie tampoco parece dibujarse a sí mismo con precisión. Los mencionados textos de las fantásticas *Memorias de un amnésico*: los apuntes “Lo que soy” y “La jornada del músico”, seleccionados aquí, resultan extremadamente iluminadores, en este sentido, sobre todo por la verdadera actitud vanguardista de jugar con la propia identidad que éstos ponen de manifiesto especialmente entre todos los escritos del compositor. Identidad que Satie desmonta del mismo modo que en sus composiciones, haciendo una enmienda a la totalidad de la desjerarquización de la creación contemporánea atacando a su principal valedor: el “creador”, entendido como tal por la tradición artística occidental desde el Renacimiento.

Lo que soy

Todo el mundo les dirá que no soy un músico. Es verdad, desde el principio de mi carrera me clasifiqué enseguida entre los fonometrófagos. Mis trabajos son pura fonometría. Si se cogen “Fils des Etoiles”, o “Morceaux en forme de poire”, “En habit de cheval” o “Sarabandes”, se verá que ninguna idea musical ha guiado la creación de estas obras. La reflexión científica es lo que domina.

Por lo demás, me lo paso mejor midiendo un sonido que escuchándolo. Con el fonómetro trabajo alegre y seguro.

¿Qué no habré pesado o medido? Todo Beethoven, todo Verdi. Es muy curioso.

La primera vez que utilicé un fonoscopio, examiné un *si bemol* de

tamaño medio. No he visto nunca, les aseguro, cosa más repugnante. Llamé a mi criado para que lo viera.

En la fonobáscula, un *fa sostenido* ordinario, muy común, llegó a 93 kilogramos. Procedía de un tenor muy gordo al que pesé.

¿Conocen ustedes la limpieza de los sonidos? Es bastante sucia. El hilado es más limpio; saberlos clasificar es minuciosísimo y requiere buena vista. Estamos en la fonotécnica.

En cuanto a las explosiones sonoras, a menudo tan desagradables, el algodón, tapando los oídos, las amortigua bastante bien. Estamos en la piro-fonía.

Para escribir mis "*Pièces Froides*" utilicé una caleidófono grabador. Tardó siete minutos. Llamé a mi criado para que las escuchara.

Creo poder afirmar que la fonología es superior a la música. Es más variada. El rendimiento económico es mayor. Le debo toda mi fortuna.

En todo caso, en el motodinamófono un fonomensor mediocrementemente experimentado puede, fácilmente, registrar más sonidos que el más hábil músico, en el mismo tiempo y con el mismo esfuerzo. Gracias a ello he escrito tanto.

El porvenir está, pues, en la filofonía. (Satie en Joseph-Lafosse y Volta (eds) 1997; 25)

De manera elocuente, Satie cree más en su criado que en los críticos prestos a valorar, en pos a la tradición, cualquiera de los descubrimientos en relación a la importancia de la "filofonía". Su desconfianza hacia los valores establecidos de los que son garantes los demás lo son, mucho más aún, en relación a sí mismo, cuyo ritmo de vida describe con una casi absoluta – absolutamente falsa- precisión en "La jornada del músico":

El artista debe regular su vida.

Aquí tienen el horario detallado de mis actividades diarias:

Me levanto a las 7:8 h; inspirado: de 10.23 a 11,47 h. Almuerzo a las 12,11 h y me levanto de la mesa a las 12,14 h.

Saludable paseo a caballo, en el fondo del parque: de 13,19 a 14,53 h. Otra inspiración: de 15,12 a 16,07 h.

Ocupaciones diversas (esgrima, reflexiones, inmovilidad, visitas, contemplación, destreza, natación, etc.) de 16.21 a 18,47 h.

LA cena se sirve a las 19,16 y se termina a las 19,20 h, A continuación, lecturas sinfónicas en voz alta: de 20,09 a 21,59 h.

Me acuesto normalmente a las 22,37 h. Una vez por semana, despertar sobresaltado a las 3,19 h (los martes).

Sólo como alimentos blancos: huevos, azúcar, huesos rallados, grasa de animales muertos, ternera, sal, coco, pollo, cocido en agua blanca,; ensalada de algodón y algunos pescados (sin piel).

Me hiervo el vino, que bebo frío con zumo de fuschia, Tengo apetito: pero no hablo nunca comiendo, por miedo a atragantarme.

Respiro con cuidado (poco cada vez). Bailo raras veces. Cuando ando, voy por los lados y miro fijamente atrás.

Muy serio de aspecto, si me río es sin querer. Y siempre me disculpo por ello con educación.

Solo duermo con un ojo; tengo un sueño muy duro. Mi cama es redonda y perforada por un agujero para que pase la cabeza. Cada hora, un criado me toma la temperatura y me pone otra.

Desde hace tiempo estoy abonado a una revista de moda. Llevo un gorro blanco, medias blancas y un chaleco blanco.

El médico me ha dicho siempre que fume. A sus consejos añade:

- Fume, amigo; si no, otro fumará en su lugar. (Ibid, 19)

Como puede comprobarse, el humor (inmenso) es fundamental para comprender la creación de Satie. Se diría, incluso, que es precisamente esa (aparente) “falta de seriedad” y, sobre todo, ese no tenerse a sí mismo en consideración como “autor” de renombre, sino como desclasado miembro de una bohemia dispuesta a recorrer a pie París hasta alcanzar su habitación de la periferia, a comportarse siempre como un “joven y feliz salvaje” de casi medio siglo de edad (tan propio de la vanguardia finisecular, por otra parte, sin necesidad de nombrar una vez más a Rousseau o Rimbaud), como él mismo expresaba definiéndose como alguien que “Llegó a un mundo muy joven en una época muy vieja”, o que quería saber, como comentó en una ocasión a Milhaud: “qué clase de música compondría un niño de un año de edad” (Shattuck, 1955; 155). Un sentido del humor y una falta de prejuicio que desbordó su personalidad para abrazar completamente sus composiciones, y no sólo las que más le acercaron a la vanguardia “clásica”, como ese *Parade*, ballet que reunió a Diaghilev con Cocteau, Picasso y el propio Satie en 1916, sino, sobre todo, la que denominó elocuentemente como “música humorística” entre 1908 1916:

El “humor” en las obras de ese período radica en gran medida en los títulos y en los textos gnómicos, que sazonan las partituras. Ideó construcciones irónicas sobre la interpretación (la famosa “Como un ruiseñor con dolor de muelas”), libretos absurdos e irreales (“El hombre que transportaba grandes rocas”) y parodias de los temas españoles, entonces de moda (una “Espagna” hispanoparisina sobre la “Puerta Maillot” y la “Rue de Madrid” (Ibid, 131)



Juan Hidalgo interpretando junto a Walter Marchetti "*Vexations (1893) – 24 hour Satie*"

Teatro di Porta Romana, Milán

Un proyecto de Gino Di Maggio y Gianni Sassi, 1981

Un humor que, más allá de lo puramente profesional que liga las carreras y las derivas profesionales de Hidalgo y Cage, seguramente a ambos también les pudo sonar, de nuevo, familiarmente "zaj" (perdón, "zen"), como muestra de ese "humor característico del budismo zen: el repentino desplazamiento conceptual que hace conflagrar las categorías divisorias y que revela la extraña y deleitable interconexión entre las cosas" (Blyth [ed.] 1960; 20-21). Un humor que el compositor francés vuelve a poner de manifiesto, haciendo conflagrar incluso la música con las artes visuales en una de sus obras más conocidas: *Sports et divertissements*. En ella, suma al sincretismo de géneros al que ya había sometido a la música - con la inclusión de esas frases sobre el pentagrama (que, no obstante, estaban dirigidas sólo al intérprete, pero que convertían las piezas en obras abiertas prestas a la interpretación de sobre lo que un "dolor de muelas de un rui señor" pudiese éste entender)-, una nueva fórmula que preludia a todas las "músicas visuales" que

pasarían por Mallarmé, el dadaísmo, las *seratas* futuristas y toda esta “neovanguardia” de mediados de siglo, que enlaza desde el apartado musical con las propuestas que más tarde serían conocidas como arte conceptual. En el fondo, fuese lingüística, plástica o visualmente (fronteras que ya veíamos que venían fracturándose de largo tiempo atrás), la cuestión de fondo era la preocupación por la obra como texto y la posibilidad de intercambiar los códigos de unos y otros.

Sports et divertissements de Satie, compuestas en 1914, ya hacen gala de este “texto seminarrativo y tono alegremente irónico y es evidente que Satie prestó mucha atención, al escribirlos, al aspecto de las notas y las pausas en la página. Tras unas observaciones iniciales en las que exhorta a los lectores a pasar las páginas de la partitura con “dedo amable y sonriente”, el *Choral inappétissant* continúa el irritante absurdo con las claras líneas de su lógica [...] Se ha comparado *Sports et divertissements* con el *haikai* japonés y, de hecho, está emparentado con la tradición oriental que identifica la caligrafía con la poesía. En la historia formal de la música occidental, *Sports et divertissements* sólo puede ocupar un lugar periférico. Pero sigue siendo tal vez el único ejemplo de obra moderna que combina, de forma precaria pero lograda, caligrafía, pintura, poesía y música” (Shattuck, 1955; 131)

No es de extrañar, por tanto, que el homenaje y aproximación de zaj al “amigo de la familia” no pudiese ser sino un verdadero “evento” de vanguardia, en el que la imposibilidad de las piezas de Satie, unida a la imposibilidad (tanto literaria, en algunos casos, como metafórica e incluso poética en muchos otros) de la producción de Hidalgo y Marchetti diese lugar a una nueva “posibilidad en el intemporal”. Una posibilidad bien situada, no obstante, en el “temporal” de la creación vanguardista y de la duración de una pieza de unas proporciones cronométricas que la convertían en casi impracticable salvo para alguien para quienes las fronteras del tiempo y el espacio, jamás fueron óbice para conseguir ni uno sólo de sus propósitos, como fueron -no podían ser otros- los músicos de zaj:

En la partitura Satie anota que para interpretar esta pieza que dura aproximadamente 19 horas sería “bueno prepararse con antelación, en el mayor silencio posible, para este estatismo austero”. Hidalgo y Marchetti comenzaron la sesión a las 2:30 de la madrugada para concluir a las 21:30 de la noche siguiente. Según Ramón Barce se “turnaban a cada repetición del motivo lo que quiere decir que sólo disponían de una descanso de poco más de un minuto cada vez. No tenían, pues, tiempo material de levantarse. Se habían sometido a un régimen previo de alimentación y descanso, siempre al cuidado de un médico. Junto a ellos, al alcance de la mano, tenían en alguna mesa algunos alimentos, café, reaniman tes, azúcar y bebidas. La fatal necesidad de orinar varias veces en diecinueve horas había sido prevista con unas gomas que partían del órgano de micción y

desembocaban en un recipiente discretamente situado. Calzado especial obviaba hasta cierto punto la previsible hinchazón de piernas y pies. Otras muchas amenazas para este maratón – calambres, desvanecimientos, deslumbramientos, fallos musculares – habían sido previstas y controladas hasta donde fue posible y hacedero. Hidalgo y Marchetti realizaron estricta y perfectamente su cometido y no sufrieron accidentes dignos de mención. Incluso terminaron su trabajo en buen estado y con buen humor” (Sarmiento, 1996; 24)

Y es que otra cosa no, pero Juan Hidalgo y sus compañeros de zai, como buenos amigos de Satie, jamás perdieron, ni en las más adversas circunstancias, el mejor de los sentidos del humor.

4.5. Buenaventura Durruti: el amigo de los amigos.

El 15 de abril de 2009, en el marco de la exposición *Escrituras en libertad*, sobre la poesía experimental española, José Antonio Sarmiento, comisario de la misma, moderaba un debate entre Juan Hidalgo y José Luis Castillejo en el que no tardaban en salir a la luz las referencias ideológicas de las que Hidalgo no ha dejado de hacer gala desde su *zajografía*, a la que el mismo Sarmiento aludía directamente:

- José Antonio Sarmiento: [...] Yo lo único que te pregunto es si en este esquema de tu familia sobra Durruti y quizá falta Marinetti.
- Juan Hidalgo: ¡No, no! Durruti es mucho más importante, porque Durruti abre las puertas a una cosa, que es la anarquía, que no es poner bombitas... Porque los españolitos han estado siempre tan confusos, y los han engañado tanto, y los siguen engañando sobre todo las derechas... Yo lo siento mucho... Y entonces se han creído que los anarquistas iban a poner bombitas y a hacerlo explotar todo... Y no. Aquí nadie ha puesto bombitas. Yo creo que por no poner no se ponían ni condones, que era una cosa que deberían haber hecho, porque en todo caso habrá gente que hasta hoy en día diga que son los patrocinadores del AIDS, o del SIDA, ¿no? No. Los anarquistas lo que eran es unas personas muy inteligentes, a veces pobres y con una cultura roma, pero desde luego con una cierta cultura. Y desde luego nadie como Durruti, que fue un amigo de sus amigos.... Marinetti era un fascista... (Hidalgo y Castillejo, 15 de abril de 2009. Transcripción del autor)

La relación de Hidalgo con Durruti, el amigo de sus amigos, venía desde luego de tan largo como el año en que creó la obra a la que venimos aludiendo como guía de este apartado, y mucho antes también. En este sentido, incluso, autores como el mencionado profesor Ángel González ya habían mencionado en ocasiones la posible lectura política en este sentido de la primera acción de zaj– metáfora, creemos, malinterpretada de manera literal por fuentes posteriores (Figaredo, 2009; 15 y Corazón Rural, 2014)- inspirada en cierto sentido en el camino que Durruti realizó con su columna por última vez, antes de ser mortalmente herido en la calle Isaac Peral, en plena batalla de la Ciudad Universitaria de Madrid, el 19 de noviembre de 1936, exactamente 28 años antes de que zaj realicen ese mismo día su traslado procesional de objetos de madera estrenando su actividad:

La columna Durruti

Camino del frente: Batalla del Salado – Embajadores - Ronda de Toledo –
Bailén - Plaza de España – Ferraz – Moncloa - Avenida de Séneca
(González García, 1990; 30).

La acción, como decimos, podía tener en el contexto del Madrid del franquismo de los sesenta un innegable significado político que, la invitación al acto enviada posteriormente, hizo pasar desapercibida para la eventual participación de los agentes de la autoridad:

Recuperar la calle, tutelada y controlada en aquel tiempo por la autoridad gubernativa que presumía de conocer todo cuanto en ella se cocía era un buen augurio, un ritual de fundación que no marcaba límites a la actividad de un grupo capaz de castigar a los interesados, anunciándoles a toro pasado su procesión laica (Figaredo, 2014; 457-458).

Las referencias de Hidalgo al anarquismo han sido constantes a lo largo de toda su carrera, y aunque a primera vista, en atención a declaraciones como las que abrían este apartado, que podrían parecer hechas con una cierta ligereza en relación a lo que el anarquismo había supuesto ser históricamente en el Estado español, las referencias manejadas por Hidalgo al respecto, antes bien, siempre han sido bastante precisas y bien informadas. Así, incluso en el momento de su “desaparición” como grupo activo, con la mencionada exposición retrospectiva que dedicó a zaj el Museo Reina Sofía en 1996, Hidalgo seguía manteniendo en sus explicaciones acerca del porqué de esa radical decisión, la referencia a un consciente posicionamiento político que llevaba a la identificación de Esther Ferrer, Walter Marchetti y él mismo como la “hidra roja” temida por parte del dictador franquista y los cómplices de su golpe de Estado a la república (Romero, 1947). Hidalgo en el momento afirmaba que “ZAJ está viejito y ha llegado el momento de la despedida. Esta exposición es también un homenaje póstumo. Hemos cortado a la hidra las tres cabezas y cada uno tendrá más independencia. Hay gente que se va a alegrar, ya que hace años nos daban por muertos” (F.S., 1996; 34)

En ocasiones, parecería que al margen de una completa identificación de Hidalgo con el anarquismo “de base” que reclama con la cita a Durruti, su ideología se englobara en una más general “resistencia antifranquista” bastante frecuente, por otra parte, para cualquier ideología de resistencia durante los años de la dictadura en España (Mangini, 1987; 141 y ss) que encontraba en el anarquismo su facción más radical, y en el comunismo la resistencia más cercana a planteamientos de raíz democrática tradicional. Esta idea de un anarquismo “utópico” como fuente de empoderamiento de la libertad absoluta del ser humano de cualquier fórmula de coacción política y gubernamental de instancias superiores al “gobierno de sí” sería la que podría extraerse de declaraciones recientes del particular “poeta raro” cuando afirma que:

El anarquismo no tiene ninguna razón de ser, afortunadamente, y por eso uno mismo puede ser anarquista. O sea, a mí lo que no me interesa es estar con una pegatina que diga... aparte de que te pueden poner la pegatina que diga "maricón", pues las otras pegatinas no me interesan. Y entonces las pegatinas de partidos políticos pues no me interesan, así que yo soy ácrata en un cierto sentido (Hidalgo en Buxan, 2007. Transcripción del autor).

Con su particular identificación del anarquismo como fórmula política que identifica plenamente la ideología con la vida, haciendo una vez más patente en el ámbito de la creación contemporánea la popular consigna feminista que durante aquellos mismos años sesenta dejaba claro que “lo personal es político”, Hidalgo hace suya la idea del anarquismo frecuentemente arraigada en la historia de nuestro país por medio de la cual los anarquistas “parecen haber sido de los primeros cuyo movimiento de masas ha captado la relación existente entre la psicología de la familia, la personalidad revolucionaria y la libertad política” (Kaplan; 1977, 105).

Esta idea e identificación de las prácticas artísticas con la ideología particular y la vida, en general, no era sólo algo que afectara en primera persona a aquellos como Hidalgo que no tuvieran empacho alguno en declararse abiertamente anarquista en un clima tan poco propicio para aseveraciones de semejante tipo como el panorama español durante el franquismo (o, ateniéndonos a las fechas, en el momento en que cita a Durruti explícitamente en su obra, ya fuera del ciclo vital del dictador fascista, pero en un momento en que la “politización” de la sociedad española, y la huida de cualquier tipo de compromiso explícito por parte de los artistas de la época, resultaban sintomáticas del panorama general de los orígenes de la denominada “Transición” a la democracia). Las propias críticas a zai del momento en que realizaron sus conciertos “clásicos” en nuestro país a finales de los sesenta, sirven como el mejor termómetro para entender que la idea de libertad y desjerarquización absoluta que transmitían los espectáculos zai hacían que, para los detractores de la misma, el terror a la “hidra roja” no dejara de estar igualmente presente, y de

manera nada anecdótica ni despreocupada:

Más allá de la boutade, la referencia al histórico anarquista quiere remarcar una forma de vida indisolublemente unida a una manera de entender el hecho artístico. Por eso, cuando en 1969 el entonces ministro de la Gobernación del régimen franquista, el general Alonso Vega, prohibió la realización de conciertos Zaj bajo el pretexto de que – textualmente– “promovían la anarquía”, demostró haberse percatado a su pesar de que en las propuestas de Hidalgo y sus compañeros había algo más que simples objetos culturales de consumo. Aquellos espectáculos respondían a un arte que aspiraba a ser parte de la vida, a la vez que provenían directamente de una concepción muy particular de ella, de la vida (Villasol, 2004; 62).

Realmente, en el caso de Hidalgo, como de muchos de los artistas que a lo largo de su trayectoria se han visto implicados ideológicamente con el anarquismo (como da buena cuenta Leighton, en relación con el mismo Pablo Picasso [1989]), éste es indisoluble de la propia concepción sobre la creación y el arte que los mismos han desarrollado, y que en gran parte de los casos (como es también el de John Cage, de quien no es fácil separarse al hablar de zaj) ha condicionado incluso su dedicación a obras que operan en esa entonces denominada como “intermedia”, libres de cualquier tipo de categorización de género. En este sentido, parece necesario reclamar como justificación posible el argumento de Lili Litvak (2001; 41) sobre las producciones anarquistas españolas de principios de siglo en las cuales:

resulta imposible delimitar con exactitud los géneros a los que pertenece tal o cual obra, así como hacer una delimitación del contenido; es decir, donde termina la obra ideológica y empieza la narración o el lirismo, dónde acaba la propaganda y comienza la obra de arte. Las fronteras se pierden al plantear estos temas, ya que los anarquistas formularon sus obras y sus teorías estéticas como instrumentos de la revolución social. En sus discursos sobre la misión cultural y artística del anarquismo nunca perdieron de vista la necesidad de hacer de esas obras un arma ideológica. Posiblemente, en esa misma indeterminación de fronteras se advierte ya un principio anárquico, puesto que deriva de la libertad de géneros y en ocasiones hasta de la rebeldía contra las leyes del lenguaje mismo. Se percibe así la búsqueda inconsciente de formas y medios nuevos de comunicación para expresar ideas también nuevas

Hasta tal punto llega lo indisoluble de ambas categorías ideológicas y estéticas, y resultan imposibles de comprender por separado, que pueden llegar, incluso, a funcionar de manera

alternativa. Así, aún en 1977, quizá siguiendo el “espíritu de los tiempos” de situar lo estético por delante de lo político en relación con el arte español, Mary Carmen de Celis (1977; 72) llega a admitir que:

El entorno y los mecanismos de ZAJ contienen muchos elementos anarquistas, tanto por la incidencia en ellos de lo anárquico y paradójico de Zen como por una experiencia política anárquica. Como para poder hacer ZAJ hay que comportarse en la vida cotidiana también como ZAJ, el sentimiento de anarquía lo viven tanto a nivel individual como en grupo. Pero del mismo modo que ZAJ no surge como reacción al régimen franquista, aunque ese régimen determina que den importancia a ciertas cosas, el anarquismo no es una idea que les haya influido de tal manera que para demostrarlo hayan hecho ZAJ. No han sido anarquistas antes para hacer ZAJ después. En todo caso, ZAJ les ha llevado a una concepción anárquica de la vida, de las experiencias vitales.

La autora apunta así, además, a una de las más sugerentes correlaciones que el anarquismo pudo “encontrar” en el entorno de zaj, y que no fue otro que el tantas veces mencionado zen. La falta de autoridad vertical del pensamiento zen lo convertía en una fórmula que, sin ser directamente política, se ajustaba lo suficiente a las aspiraciones de libertad de aquellas generaciones de los cincuenta y sesenta que recurrieron a ambos (a veces, hasta banalizarlos, como en el caso de la “generación beat”) como métodos ideológicos de evasión de la autoridad.

De este modo, es preciso reclamar nuevamente - si no como punto de partida, sí como clara inspiración- a la tantas veces mencionada figura de John Cage: un autor que si bien formuló ambas influencias, en ocasiones, con idéntica “indeterminación” conceptual, desdibujando a menudo sus respectivos perfiles estéticos e ideológicos, y las relaciones entre sí, indudablemente sirvió como acicate y trampolín de las mismas para toda una generación de artistas entre los que se incluyen los de las órbitas Fluxus y parte de zaj (Castillejo, por ejemplo, siempre se mantuvo al margen de cualquier inclinación ideológicamente anarquista, tal y como reconocía en el mencionado seminario junto a Hidalgo y Sarmiento, y el mismo Marchetti declaró al respecto a la revista *Minerva*, en 2009, que siempre había “sentido simpatía por el anarquismo, pero sólo eso, simpatía; no tengo esa fe política de los anarquistas”). Es precisamente Esther Ferrer quien mejor se ha aproximado a la noción compartida tanto por Cage como por zaj sobre el anarquismo, en respuesta a la carta de Cage en la que le preguntaba si éste tenía futuro. Así, entre las múltiples referencias (a veces difusas) a James Martin, Auguste Comte, Henry David Thoreau o Emma Goldman entre sus múltiples escritos y diarios como referentes anarquistas, Cage y Ferrer comparten la preferencia de esta ideología porque “no promete nada; es más, se trata de un proceso, no tiene por qué conducir

a ningún fin”. Especialmente notable es la esperanza que ella muestra en que el anarquismo generará en última instancia una “fraternidad y solidaridad”, pero una que tenga sus productivos conflictos – la anarquía, remarca, “no teme a las contradicciones, sino que se encuentra sumergida en ellas”. Aceptar estas contradicciones garantiza la contingencia perpetua del proyecto anarquista; liberados de un objetivo común, los miembros de una comunidad se concentran en el presente, evaluando y respondiendo constantemente a las condiciones de cambio que van surgiendo” (Ferrer, 1995; 22)

Con semejante descripción, no es de extrañar que Hidalgo considerase muchísimo más importante para la poética (política) zaj a Buenaventura Durruti antes que los experimentos sonoros y poéticos de Marinetti, puesto que para zaj serán esas nociones de comunidad (abierta), de perpetua contingencia, ruptura de géneros y concentración procesual en el presente lo que les convierta, a ojos de los críticos más avezados en las prácticas zaj, como el tantas veces citado Llorenç Barber, en “anarquismo musical” de los sesenta” (1978b). Y no sólo musical, cabría añadir hoy en día.

4.6. La familia zaj: Juan Hidalgo y Walter Marchetti.

No menos importante que la decisión de situar a todos y cada uno de sus selectos familiares en el álbum, es el hecho de que éste confluya en la propia imagen de Hidalgo y Marchetti, su pareja durante décadas. Es más, la propia decisión de señalar las influencias recibidas a modo de árbol genealógico, lo que acaba por hacer no es sino convertir todo el proceso creativo zaj en una suerte de autobiografía en la que, efectivamente, el arte y la vida son esferas indisolubles. Para cualquiera que se aproxime a la obra de Hidalgo tanto dentro como fuera del bar de zaj, la idea de la autobiografía resulta imposible de separar de cualquiera de sus múltiples realizaciones: si tanto sus libros *Viaje a Argel* como el posterior *Viaje a Sanet* son indudables referentes de esa autobiografía especial de Hidalgo, más centrada en el registro de lo “infraleve” de la cotidianidad que en intentar dar cuenta del gran relato de una vida entera, cabría interpretar muchos de los propios cartones enviados por zaj, con su contenido sobre las actividades del grupo, como parte de ese “yo” que sólo se crea creando, precisamente, y que se refleja en muchos de sus etcéteras, verdaderos registros de actividades vividas como:

A LAS 5 Y 20 DE LA TARDE (un etcétera)

A las 5 y 20 – 17:20- de la tarde en la calle o’donell, frente al retiro, casi esquina a menendez pelayo, un mozo de buen ver, sentado en un banco, me picó descaradamente el ojo izquierdo a mis 61 años.

(me da mucho que pensar)

para el retiro

madrid, 25 de octubre 1988

La autobiografía persigue la obra de Hidalgo en todas sus manifestaciones: si las más recientes series fotográficas *Biografías* o *Un/una más*, son claras y evidentes al respecto, como veremos, las propias acciones (y acciones de acciones), no dejan de escapar de este particular y necesario método de aproximación a la obra de Hidalgo, también en eso extremadamente contemporánea.

No se trata, como tan frecuente será a finales de los ochenta y principio de los noventa (cuando la autobiografía como género artístico de cuestionamientos identitarios comenzara a interesar a un nivel crítico y teórico histórico-artísticamente hablando) como a zai parezca interesarle la cuestión específicamente, sino más bien como otro de los múltiples tentáculos seductores de su radical cuestionamiento de toda categoría aparentemente “verdadera”, real e inamovible. La cuestión ya llevaba presente en muchas de las obras que han venido a configurar la historia contemporánea “canónica” del arte occidental, cuyo interés por mostrar las falacias del género autobiográfico – y arrastrándolo con él, por tanto, el concepto mismo de Historia, por medio de la negación de cualquier dato netamente objetivo-, que parecían haber surgido de manera paralela, precisamente, a cualquiera de las críticas a la “autoridad” de esos años sesenta en los que, más allá del popular 68 (cuyas revueltas parecerían haber dado el espaldarazo definitivo a las propuestas de los grupos subordinados a la maquinaria capitalista), a lo largo de todo occidente se sucedieron esperanzadoras contestaciones antiautoritarias fuesen del género que fuesen (nunca mejor dicho, ya que el arte asociado a la segunda ola feminista, como más tarde a las cuestiones de identidad ligadas a la homosexualidad, y trasladadas después a todo tipo de cuestionamientos en torno a género, raza o clase tendrán una importancia inconmensurable en esta dirección).

El mismo Hidalgo nunca ha sido ajeno al valor autobiográfico de su obra. Y no sólo porque desde el inicio de la misma su propia imagen, cuerpo y cotidianidad se hayan convertido en la mayor parte de las ocasiones en el vehículo por medio de que realizar la experiencia creativa, sino por el valor que su propia vida – y el mito de zai, como tantos otros en los que ha sido pionero- han acompañado a la percepción de la misma. Así, por ejemplo, no es de extrañar que en la entrevista concedida para la publicación de Parreño y Gallero ya mencionada: *8 poetas raros*, Hidalgo mencione necesariamente estos equívocos autobiográficos:

Es como lo de la manzana, que se convierte en una cesta de manzanas.

Dentro de unos años, será un saco de manzanas... Un poeta amigo mío me escribió un artículo en el que empezaba diciendo: "Juan Hidalgo, nacido en

Bañaderos"... - Yo nací en Las Palmas de Gran Canaria, no en Bañaderos-. Y luego decía: "Cuando estaba en Madrid, como no tenía piano, se sentaba en la mesa de la cocina y tocaba el piano en el hule de la mesa"... - Eso no lo he hecho nunca. Y decía : "Tiene una pieza que se llama quince minutos de silencio"... Tampoco tengo ninguna pieza que se llame así-. Eso me parece maravilloso. La gente se va a armar un cacaó tan grande, que al final no se sabrá lo que has hecho, ni lo que no has hecho... Otro amigo, no sé qué lío se armó- yo le conté que había estudiado piano en Barcelona, en la academia de Marshall, el que fuera alumno de Enrique Granados-, que escribió: "Juan Hidalgo, nacido en Las Palmas en 1927, alumno de Enrique Granados...". Empecé a calcular: "Pues tengo 125 años, más o menos"... Es fantástico..." (Parreño y Gallero, 1992; 161)

Una preocupación, por otra parte, completamente "de época", y más teniendo en cuenta el momento en que éstas entrevistas se realizan: a principios de los años noventa, nada más pasar por el "entusiasmo" de los ochenta en los que Hidalgo será uno de los escasos artistas "no-plásticos" recuperados por una crítica oficializada, ligada sobre todo a las propuestas neofigurativas. Una crítica, sin embargo, que como bien señalaba Valeriano Bozal, o bien se encontraba ligada a Hidalgo y zai por lazos de amistad, o bien -como proponemos en estas páginas-, acudieron a la práctica del grupo (y a su efectiva recuperación en muestras como *Madrid, Madrid, Madrid*, comisariada por Quico Rivas para el Centro Cultural de la Villa en 1983) como imagen rediviva de una idea de "vanguardia" que o bien se había mantenido en el exilio, como podía haber sido el caso de una artista como Maruja Mallo - y recordemos, al respecto, que zai "desaparece" oficialmente del panorama español en 1973, aunque en la práctica no dejara de hacer pequeñas (aunque sonadas) incursiones en Canarias o Madrid-, o por su propia cualidad de "incógnita" historiográfica remedaba por entero la idea de una vanguardia histórica de la que, por motivos obvios, se había encontrado apartada la cultura española.

En fechas más recientes, y como no podía ser de otro modo, dada la afición de Hidalgo/zai, a volver y reinterpretar obras anteriores, modificándolas si acaso levemente, o conceptualmente, o completamente, incluso, cambiando su formato aunque conservando su origen en tanto que "idea", nuestro particular autor ha vuelto a ser interpelado por críticos más centrados en las polémicas contemporáneas relacionadas con lo autobiográfico de su obra:

En cierto sentido, así es. Ahora estoy empezando una cosa más seria, que es el tríptico de la galería titulada *Biografía I*. Ya que mucha gente hablaba de este aspecto autobiográfico de mi obra, se me ocurrió centrarme más de pleno en ello. En *Biografía I*, y en la II, que ya está terminada, cuento cosas que me han pasado, pero que le podrían pasar a cualquiera. La segunda

de las piezas será aún más personal. Sería bonito hacer retratos de gente que he conocido en mis viajes por todo el mundo que son grandes amigos y grandes figuras del arte contemporáneo... ¡Fíjate! Hablando contigo me ha venido esta idea y quizá haya surgido la tercera Biografía.

[...] Yo me muestro tal como soy. En *Hospitalia* es muy bonito que te hagan una foto mientras estás convaleciente, pero durante el reposo de una operación de rótula, te puedes imaginar cómo se encuentra uno. Puedes haber follado una noche muy bien y acordarte, pero yo también me acuerdo de lo otro. Son cosas que te pasan y que en el fondo, como todo no puede ser ni positivo ni negativo en esta vida, pues se acepta. Mi trabajo es bastante didáctico: como he aprendido de tantas personas, uno mismo debe facilitar el acceso a los demás a esas cosas (Díaz Guardiola, 2004).

La cuestión técnica, especialmente en lo que a lo fotográfico, de muchas de las obras de Juan Hidalgo (y muy especialmente, en lo que a su obra reciente se refiere), no ha dejado de estar frecuentemente relacionada con este mismo aspecto autobiográfico y con el juego, mejor dicho, que esas reformulaciones de obras separadas en el espacio y el tiempo como *La luz de los ojos* han mostrado en algunas ocasiones. En este sentido, una vez más, las palabras de Manel Clot resultan fundamentales para comprender la obra del artista canario:

[...] todo cuanto acontece en el espacio representacional de Juan Hidalgo, todo cuanto vemos en esas poderosas imágenes fotográficas —un medio utilizado sólo en tanto que medio— enlaza tres aspectos interdependientes: la narración, la ficción en la que ésta se soporta y el tiempo de ese mismo relato (Clot, Manel, 2001).

Más certero, incluso, respecto a los que creemos son los verdaderos ánimos de Hidalgo respecto a su utilización de la fotografía como “acción autobiográfica” es David Pérez en su última aproximación a la práctica fotográfica de Hidalgo, donde deja constancia de que:

La imagen fotográfica es una acción y, por ello, un suceso que, al acaecer en un tiempo y un espacio determinados – no otro es el carácter de la performance y de la acción-, ya no pertenece al ámbito de la representación. En este sentido, y a pesar de estar partiendo de lo inevitable referente que siempre se vincula con la experiencia del propio artista, la fotografía, tal y como es utilizada por Juan Hidalgo en estas obras, no tiene como objetivo representar lo visto o lo vivido. Siendo otra su intención – siendo otro su objeto-, su objetividad también es otra.

Poco importa ahora que lo fotografiado guarde una estrecha

relación con la vida y especialmente, con la autobiografía – de hecho sin esta vinculación con la propia experiencia, sin ese íntimo encuentro con el suceso que nos vive, no existiría el etcétera-. Tampoco importa que la fotografía suponga un estar ahí que plantea un haber estado, o que a través de la imagen seamos capaces de reconocer o identificar una determinada realidad. El uso al que Juan Hidalgo somete a la fotografía hace que ésta documente el propio hecho de documentar”.(Pérez, 2009; 118)

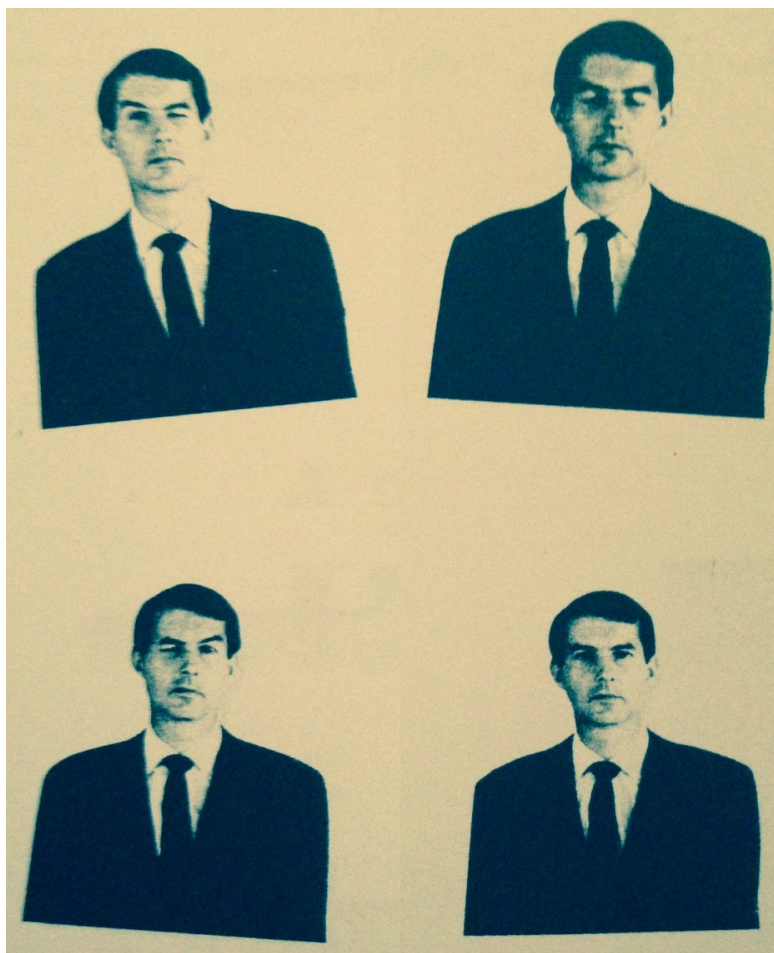
Sin embargo, y con todo lo acertadas que todas estas aproximaciones puedan ser al aspecto autobiográfico de la obra de Juan Hidalgo, creemos, y defendemos aquí, que el significado profundo de las mismas no es – sólo – el hasta ahora mencionado, sino que ha de leerse en relación con todas las “influencias” mencionadas, y que involucren una opción tanto antiesencialista con la identidad de cualquier tipo (con ello, realmente *queer* antes de lo “queer”) como antiautoritariamente anarquista y anti-egocéntrica a la manera tradicional de entender el autor, y en muchos sentidos cercana a la disolución del “yo” en la idea de “proceso” expresada por el zen:

El arte se expresa entonces no a través de un ego, sino más allá del ego, y la única intencionalidad del artista es crear y, si el artista es practicante de Zen, servirse del arte como un camino. Al ejercer la actividad artística más allá de las influencias o estructuras egocéntricas, no hay ninguna intención de exhibirse, envanecerse, afirmar el ego o lucrarse. No cuenta el resultado, sino el proceso en sí mismo en el que el artista, sin dejarse atrapar en las redes del ego, fluye inspirado por el inconsciente. No hay diferencia entre el sujeto y el objeto, y el escultor se torna escultura, el pintor, pincel y pintura, y el poeta, poesía (Calle, 2005; 136)

De ahí que cualquiera de los múltiples autorretratos que tanto Hidalgo como Ferrer (los miembros más pródigos de *zaj*, en este sentido) han realizado sobre sí mismos, no puedan ser tomados como “autorretratos” según la idea tradicional del término: como afirmación de un “yo” que se representa ante la cámara, sino antes bien como representación de un “yo”, voluble y contingente, que *se está creando* ante la cámara en el propio acto de realizar la fotografía.

Los “autorretratos *zaj*”, por tanto, funcionan así como el grueso de la obra hidalguiano-zajeana: como un *recorrido japonés* de la indeterminación en el que se puede “hacer hacer / o / hacer / con cualquier objeto / o / cosa /un recorrido cualquiera/ de duración indeterminada”; un objeto o cosa que podría, así, ser el propio cuerpo, con una duración indeterminada que tanto pueden ser los años estipulados por Ferrer para sus *Autorretratos en el tiempo* como la “indeterminación” de la reescritura de obras por parte de Juan Hidalgo. Un tiempo-espacio, tan

sumamente relacionado con la idea de música del propio compositor, que antes – o lejos- de los cuestionamientos actuales sobre la autobiografía y la veracidad de los testimonios autobiográficos en las artes plásticas (como el que plantean, por ejemplo, Stirner y Yang en 2004), se manifiestan simple y llanamente como lo que podríamos definir como “cosas que pasan en el tiempo”, equiparando así la música y su organización, el relato autobiográfico, la acción fotográfica o el “etcétera” con la plena y consciente vivencia de la “vida” como proceso indeterminado por el tiempo o el espacio en que el presente tiene lugar.



Tomás Marco, *Das Augenlicht (La luz de los ojos)*. 1965

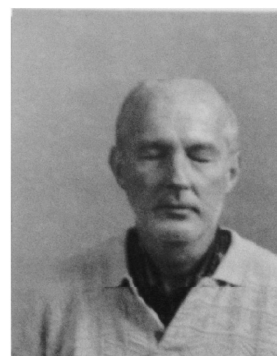
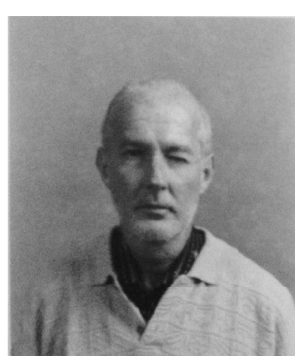
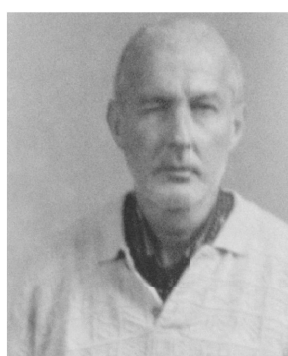
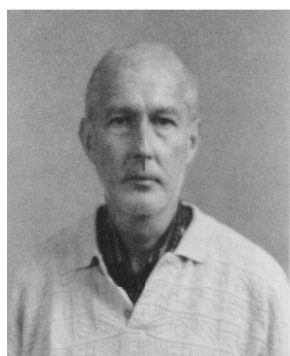
Interviene: Juan Hidalgo

Escuela técnica de Aachen, 22 de mayo de 1968

Fotografía: Henning Wolters

Acción fotográfica, 1986

Fotografía: Javier Campano



5. REVISIONES CRÍTICAS DE LA OBRA DE JUAN HIDALGO

Una vez revisada la cronología de la obra de Juan Hidalgo, así como analizados los aspectos más destacados de la misma (tanto por parte de su propio autor, como por buena parte de la crítica que se ha aproximado a ella), cabría ahora situar por fin su obra en el contexto crítico de la historia del arte español contemporáneo. Esa historia a la que como veíamos, parecía resistirse, y en la que solo ha logrado ocupar un lugar “excéntrico”, si no directamente periférico.

Para poder realizar una historia semejante sobre (de, desde, en, hasta, para... cámbiese por cualquier preposición posible) Juan Hidalgo y zai, consideramos necesario reclamar para nuestro trabajo una fórmula de análisis histórico-crítico que trate de resituarse su obra desde paradigmas que contemplen “protocolos” para la creación de una historia política del arte español, como los ya propuestos hoy en día en proyectos de reescritura del arte español, como los desarrollados por Jorge Luis Marzo, José Díaz Cuyás, Marcelo Expósito, Darío Corbeira, Carmen Navarrete o Jesús Carrillo en proyectos como *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (MACBA/Arteleku/UNIA, 2003), *Arte y transición*, de Revista Brumaria, editado por Juan Albarrán Diego o la revista *Arte y políticas de identidad* de la Universidad de Murcia, entre otros que serán convenientemente citados cuando sea preciso. Fórmulas concretadas en el análisis de: “[las] prácticas en las que se busca por diversas vías la identificación, las convergencias o alianzas entre las luchas de oposición cultural y política en nuestro país”. Pautas que no tienen por qué moverse en un territorio de confrontación política directa (las que Expósito denomina como “vanguardias rojas”) sino que, en tanto que “vanguardias blancas” una de sus características básicas es estar “más difusamente politizadas”, ser “enérgicamente antinstitucionales, más abocadas a la extrema radicalización de la experimentación formal y por lo tanto tendencialmente marginales frente al cuerpo social”, aunque compartiendo con las abiertamente políticas “la producción formal y simbólica compleja, y su interés en intervenir en el lenguaje y los signos como primer signo de politización” (Expósito, 2004; 123-124).

Con estas fórmulas identificadas, y también destacada como uno de sus paradigmas de estudio por Expósito en el arte de nuestro país, se encuentran las denominadas fórmulas de producción biopolítica, en las que, una vez más, la tendencia a la exposición de la identidad y práctica sexual de la obra de Hidalgo se convierte en un inmejorable campo de investigación crítica y de interrogación a la historia del arte español. Ello, unido a su frecuente adscripción al anarquismo y a la “politización” de cualquier manifestación artística, hace que aunque su labor de los sesenta adoptara esta fórmula “blanca”, hoy en día puede ser más bien identificado con la facción “roja” de

la vanguardia (si es que estas dicotomías no son otras de las que su propio trabajo a terminado superando).

Es por ello que, en este capítulo, nos dedicaremos específicamente a situar, en primer lugar, el papel que las intervenciones en los mecanismos de creación y exposición de las prácticas artísticas han jugado en la obra de Juan Hidalgo y Zaj. En segundo lugar, analizaremos la práctica Zaj como caso de estudio de la percepción artístico-crítica, desde un punto de vista político, de las actividades artísticas en España. Para ello, acudiremos de nuevo al modo en que Hidalgo y Zaj articuló sus actuaciones: a qué espacios recurrieron, y con qué finalidad, así como los obstáculos que tuvieron que burlar en su momento, como la temida “censura previa”, o el rechazo frontal a sus actividades por parte de las “autoridades competentes”, y si el modo en que afrontaron cada una de ellas podría ser considerada, en una revisión desde la actualidad, como la enunciación de una práctica artística política.

En este mismo sentido, y como parte de un proyecto más amplio de revisión del papel de la política en el contexto de la creación y difusión de las prácticas artísticas españolas del tardofranquismo, se propone como fundamental el papel de Zaj como uno de los múltiples actos que tuvieron lugar en los muy excepcionales *Encuentros de Pamplona* de 1972: necesario caso de estudio de las formulaciones políticas en relación con la vanguardia de múltiples (y muy necesarias, para estas mismas páginas) trabajos críticos contemporáneos.

En último lugar, acotando aún más la posible lectura política general de la obra de Zaj (específicamente de Zaj, ya que en este apartado se analizará en exclusiva la producción de Hidalgo anterior a la muerte del dictador Franco, y los inicios de la transición democrática, dejando para el siguiente capítulo el análisis global de la misma hasta los últimos años), nos centraremos en el papel que lo “biopolítico”, y muy especialmente el papel que la enunciación (o disolución) de las identidades de género han tenido en obras tan tempranas en nuestro país como las *Barrocas alegre y triste* o *Flor y hombre* de 1969, así como en múltiples “etcéteras” escritos por nuestro autor en los que la identidad sexual cobra una muy relevante presencia, hasta ahora – como se decía anteriormente- escasamente conceptualizada en el panorama general del arte, la cultura y la ideología dominante en la España de finales de los años sesenta y setenta.

Todo ello deberá ser contrastado a su vez, como no podía ser de otro modo, a pesar de que tampoco nos extenderemos en el particular más allá de lo estrictamente necesario como resumen general – y por tanto, necesario de matizar aun dentro de cada uno de los propios apartados- con los planteamientos generales que dominaban de manera hegemónica los campos culturales en los que hemos decidido analizar las acciones (y nunca mejor dicho) de Zaj en el período, que media entre su creación en 1964 y 1973, principalmente, hasta su “exilio”. El hecho de tomar esta decisión se debe, en primer lugar, a que ese segmento de tiempo es el que consensuadamente se ha tenido

como “clásico” dentro de la trayectoria de Juan Hidalgo y del grupo zaj, anterior al momento en que comienza a volverse “histórico” (y que tendrá en el siguiente apartado su necesaria importancia, en este sentido), y reformula y reinterpreta obras anteriores. Bien es cierto que este período “clásico” debe verse ampliado al enunciar la relación de zaj con la política, pues ésta es una de las tramas ideológicas que creemos rodean necesariamente a su trayectoria, y que ni mucho menos puede verse limitada a ese período, práctico sin embargo a la hora de afrontar el primer apartado y contrastarlo con la hegemonía artística de nuestro país durante los años sesenta en que surge el grupo (y que a decir de Juan Manuel Bonet, fue una década que no culminó sino con los mencionados *Encuentros*, más de una década después, como punto clave de la comprensión histórico-crítica desde el punto de vista político de nuestros particulares creadores).(Bonet, 1990; 114)

La cuestión biopolítica, asimismo, es necesariamente ampliada prácticamente hasta nuestros días en los que, como veremos, Juan Hidalgo no ha dejado de interesarse por cuestiones que no coarten, aquilaten ni etiqueten (si no es irónicamente) cualquier tipo de manifestación, incluidas las de identidad. No obstante, en este mismo sentido, es también en el período que va de 1969 a 1977 en el que los grandes planteamientos que rodearán la biopolítica zaj se encuentran perfectamente planteados (y se adelantan incluso con mucho a proposiciones que hasta mucho tiempo después no tendrán cabida en los discursos teóricos de nuestro país), y que a su vez tendrán que ser ampliados convenientemente en el apartado específicamente dedicado a ellos en el punto siguiente, y final, de la tesis que presentamos.

Con todo ello, se tratará de acotar un marco de identificación y crítica desde el punto de vista político general en torno a la obra de Juan Hidalgo y zaj, que sin duda será útil en aproximaciones de carácter global acerca de cómo su obra podría haber funcionado como reflejo/reacción de la propia historiografía y crítica del arte de nuestro país desde un punto de vista político. Una hipótesis, en todo caso, que hasta no poder ser contrastada con una historia general realizada desde esta perspectiva (de la que empiezan a haber, no obstante, muy buenos ejemplos, algunos de ellos ya mencionados y otros que lo serán), no pasará de ser una posibilidad y lectura desde el presente inmediato digna de ser tomada en consideración por el carácter absolutamente especial y “extraño”, en todos los sentidos, de la obra de Hidalgo, tanto en solitario como junto a Ferrer y Marchetti.

5.1. El panorama histórico- artístico y cultural español en tiempos de zaj: 1962-1969, en un apresurado resumen.

Si bien cualquier intento de condensar en pocas páginas un período tan amplio y complejo como la década de los años sesenta en España está casi inevitablemente condenado al fracaso,

consideramos en estas páginas que, cuanto menos, es necesario intentar trazar un marco de referencia de los datos históricos más relevantes en relación con los apartados que, como se anunciaba, serán contrastados con la práctica artística de Juan Hidalgo y Zaj: es decir, con las concepciones estéticas políticas y biopolíticas que más pudieron afectar a sus creaciones, y que iremos viendo dibujarse con mayor cuidado en cada uno de los apartados consignados a su contraste con las prácticas artísticas de Zaj.

Unas prácticas que, como venimos viendo, y por causas que trataremos de descubrir, ha sido prácticamente orillada en la historia del arte de nuestro país y “extranjera” hasta el punto de que críticos como el tantas veces citado David Pérez (1993b; 31), no ha dejado de tacharlas como parte de la “tradición del exilio” que tanto enlaza con la penosa tradición de la cultura española como sirve de metáfora perfecta de lo transitorio y móvil de la propia práctica por parte del equipo y de Hidalgo.

De este modo, aquellos “estilos” artísticos de los sesenta, como el muy conocido informalismo y las corrientes abstractas, hoy en día indudablemente inscritas en las programáticas apuestas político-culturales del régimen hasta llegar a convertirse en su “arte oficial” (Díaz Sánchez, 2013), marcarán un punto de inflexión en su relación con prácticas absolutamente alejadas de ellas como las mostradas por Hidalgo y Zaj. Éstas suponen ser, así, una posible contestación al *establishment* artístico dominante en nuestro país, como lo había sido una década atrás en el panorama internacional, con casos como el de Cage, Cunningham o Johns.

La promoción exterior de las prácticas artísticas abstractas por parte del régimen de Franco, y la connivencia de todo el aparato crítico de nuestro país, ajeno en la práctica a las verdaderas corrientes artísticas de vanguardia, se perfilan, así, como una posible causa del “aislamiento”, incomprensión y rechazo de Zaj. A ellas ligado (como parte del proceso de “apertura” y equiparación internacional del panorama político y cultural de la dictadura en relación con las democracias internacionales, buscando su aceptación) se encuentra no sólo esta promoción cultural sino la verdadera labor de control de la misma ejercida por el aparato político-cultural del franquismo. Un sistema de control que, en el marco de las actuaciones y espacios de Zaj, deberemos observar en relación con las revueltas universitarias (pues, junto a la calle, la Universidad fue el lugar en el que Zaj promovió con mayor capacidad sus prácticas experimentales de “teatro musical”), así como con la legislación franquista relacionada con la Ley de Prensa y la censura previa a la que se vieron sometidos sus espectáculos. En última instancia, dadas las derivas callejeras tanto como sexuales que tendrán las prácticas de Hidalgo (y que se irán intensificando desde finales de los años sesenta), no parece posible obviar la implicación que su obra tendrá como crítica y oposición a regulaciones como el infame artículo 431 del Código Penal franquista: la desgraciadamente popular Ley de Rehabilitación y Peligrosidad Social, revisada y endurecida en 1970 (y no derogada hasta 1979), y cuyos efectos en el panorama social español (y, muy especialmente, en esos espacios en

los que zaj había encontrado su potencial auditorio), no dejarán de afectar a la “desaparición” del grupo a principios de los años setenta, así como – interpretamos aquí- harán que su práctica regrese a nuestro país a mediados de los años setenta, ya durante la Transición hacia la democracia, marcadas de manera más clara por una deriva político-sexual (es decir, biopolítica), mucho más marcada que la que había tenido hasta entonces.

5.1.1. El informalismo y la cuestión de la pintura al “servicio” de la dictadura.

A pesar de que, desde hace unas décadas, voces tan autorizadas como la de Juan Manuel Bonet (1982; 282-283) no han dudado en admitir que “la vanguardia [de los sesenta en Madrid] estaba representada por ZAJ, por Gordillo y por Alberto Greco”, esta parece una reflexión que excede con mucho el panorama crítico real que, como venimos viendo, rodeaban prácticas como las de zaj, en extremo restringidas a verdaderos “círculos de iniciados” en el momento, y en absoluto trascendentes históricamente (como las citadas historias del arte de Bozal o Marchán pondrían en evidencia).

De lo que no cabe duda, según la historiografía tradicional, es de que aún durante los años sesenta, el panorama artístico que se dibuja en España, y más concretamente en la ciudad de Madrid, que es donde zaj centrará su campo de acción durante sus primeros años de existencia, estaba marcado si no por la todavía preeminente “vanguardia” pictórica informalista, heredera de la década anterior, si por la “convivencia histórica” (ni crítica, ni oficializada, ni mucho menos mercantilizada) de distintas “corrientes” que formaban una auténtica amalgama en la que tras los restos de la vanguardia “clásica” que habían sobrevivido al golpe de Estado franquista, y a su condena o exilio, se encontraban los representantes de la “segunda vanguardia” de los cincuenta: los informalistas, en severa crisis tras la Bienal de Venecia de 1962. En ese evento es donde pudo comprobarse que había nuevas experiencias abstractas que superaban sus problemáticas, dando lugar a nuevas corrientes artísticas que acercaban sus posiciones al neorrealismo, la nueva figuración, la abstracción geométrica, el pop más crítico y politizado o los más tarde denominados “Nuevos Comportamientos” artísticos que encontraron un lugar más apropiado, quizá, para desarrollarse, en lugares de la periferia del país como Valencia o Cataluña (que es donde habían tenido que refugiarse también las vanguardias “clásicas”: desde Dau al Set a la Escuela de Altamira, e incluso la Cuenca informal), por alejarse de la fuertemente politizada y centralista ciudad de Madrid. García Ramos y Macua trazan de manera certera, con todo el peligro que – repetimos- conlleva una generalización de carácter histórico, un panorama general al que atenemos en relación con las corrientes artísticas con sede en Madrid durante la época en que zaj realiza su aparición por las calles y plazas de la capital española en 1964:

De una manera un tanto grosera, aunque por supuesto la cosa era

mucho más sutil, podemos establecer que hubo dos tendencias o corrientes mayoritarias y ferozmente antagónicas: los figurativos y los abstractos. Los primeros se planteaban su quehacer desde la perspectiva personal de que la época de la abstracción había pasado, que sus postulados fueron válidos para romper con la rutina y el estancamiento, pero que una vez logrado, la pintura debía centrarse en temas y motivos con formas y presencias reconocibles. Los otros pensaban que cualquier asomo o parecido con la realidad que no fuera mera coincidencia, era traición a la causa de la pintura pura y, por ende, de la vanguardia.

Dentro de los figurativos se debatían varias tendencias también irreconciliables entre sí. Para unos, los que se llamaron realistas, el ojo actúa imparcialmente y la pintura crea una realidad distinta, pero subordinada a las leyes que rigen el orden de la propia realidad circundante. El arte es un pretexto para conocer esa realidad. Creyeron ver su momento con el triunfo del “pop” norteamericano, si comprender muy claramente el significado de esta tendencia y la exclusividad geográfico-social con la que aparecía.

Para otros, los que se denominaron como la nueva figuración, la obra de arte nace alrededor de una interpretación muy personal de los elementos externos que nos incitan, pero su verdad tiene que ver consigo misma. Para ellos, la realidad era un mero pretexto para hacer arte.

Había otro grupo importante para el que el arte era un mero pretexto para hacer política. Despreciaban el arte por el arte, lo consideraban como diletante postura burguesa, mientras que según ellos debía emplearse como eficaz herramienta para denunciar una injusta y asfixiante situación socio política como la que nos oprimía. No es que despreciaran el buen hacer artístico, de hecho, muchos de ellos lo practicaban con esfuerzo y ahínco. Es que conscientemente lo ponían al servicio directo de la revolución. Al fin y al cabo, argumentaban, a lo largo de la historia el arte siempre había estado al servicio de la clase dominante, siempre se había utilizado como inmejorable instrumento de poder.

[...] Quizá los más feroces e intransigentes, aunque en este punto nadie pudo tirar la primera piedra, fueron aquellos a los que los tratadistas, sin ponerse de acuerdo, llamaron expresionistas abstractos, de la abstracción lírica, gestuales y de tantas otras formas. Para ellos el arte era una expresión en sí mismo. No tiene por qué ser un referente a

la realidad, la naturaleza, la literatura ni nada ajeno a su propia existencia. El espectador recibe limpia y directamente un mensaje visual con el que el artista,, sin otro intermediario, le comunica sentimientos, ideas plásticas o le posibilita disfrutar de un mero placer estético. (García Ramos y Macua, 1990; 17-18)

La compartimentación de este denominado “arte de los sesenta” - que, repetimos, no vamos a tratar de consignar aquí en su totalidad, sino en lo que por contraste pueda resultar más necesario en relación con la historia de Hidalgo y Zaj-, resulta útil, sin embargo, para observar como, lejos de “corrientes” o “tendencias” estéticas y estilísticas, que olvidan (o parecen querer olvidar) propuestas, procesos y objetivos de las prácticas artísticas del momento (como podían ser el arte de acción, los primeros experimentos conceptuales y, sobre todo, la experimentación de la poesía visual o el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid), lo que sí queda claramente delineada es la propia idea de arte promovida por los poderes oficiales y críticos afines al régimen franquista. De ella dependiente, se extrae la narración posterior que ha quedado sobre el arte de la época (y por la que Zaj no ha podido entrar en ella si no es como un “aparte”, cuando lo ha hecho, y con muchas dificultades de contextualización) que trata mayoritaria y casi exclusivamente de un arte puramente objetual, y en su mayor parte puramente pictórico.

Dos cuestiones, fundamentales para acercarnos a la reubicación de Zaj desde una perspectiva estético-política en su momento histórico en el marco del arte español, han de ser entresacadas de este panorama general: en primer lugar, la posible existencia de un “arte oficial” promovido por el franquismo, y al que las verdaderas vanguardias opositoras (ya fuesen “rojas” o “blancas”) quisieran hacer frente por medio de nuevas propuestas estético-ideológicas. En segundo lugar, el carácter eminentemente objetual de esta vanguardia “oficial” para la que una práctica netamente procesual como la de Zaj suponía ser, indudablemente, una incomparable objeción que hacía efectiva la famosa proclama del catedrático de estética José María Valverde, cuando en 1965 abandonó su cargo en solidaridad con los profesores Tierno Galván, García Calvo y López Aranguren, expulsados de sus respectivas cátedras por su oposición al régimen de Franco, y dirigió una carta al tercero de ellos haciendo suya la frase de Kierkegaard: “*nulla estetica sine etica*”.

Respecto al primero de estos puntos, por no alargarnos excesivamente en temas lo suficientemente tratados en otros citados y rigurosos trabajos, traeremos a colación simplemente la radical – aunque no por ello menos certera- opinión de Jorge Luis Marzo sobre la posibilidad de que el informalismo, la más preeminente de las corrientes españolas de los cincuenta y sesenta, fuese una “vanguardia colaboracionista” con el régimen de Franco:

La historia del arte ha convertido a los artistas de vanguardias españoles en los representantes de las vicisitudes ocurridas en el

camino que lleva de una dictadura a la libertad política. Pero eso es manifiestamente falso. Los artistas no representaron a nadie más que a sí mismos, o en todo caso, fueron sólo portavoces de la clase social y política, la burguesía despolitizada franquista, que los aupó al estrellato. Ninguno de aquellos creadores puede erigirse e portavoz social de aquella época, puesto que ellos mismos inventaron una pintura y una práctica artística que se desligó explícitamente de tal cometido representativo.

El régimen dictatorial participó directamente de la creación de la vanguardia. Y fue tal su interés en el éxito de esa estrategia, que lo hizo incluso a despecho de sí misma, traicionando incluso sus límites más atávicos. La vanguardia no abrió huecos en la dictadura: fue la dictadura la que se dio esos huecos para sobrevivir y justificar una modernidad que no se basaba en la libertad sino en el bienestar y en una estética vacua. La transición vanguardista de las clases conservadoras españolas abrió en realidad las puertas para que, tras la muerte del dictador, volvieran a modernizarse en un nuevo proceso de transición perfectamente tutelado. La creación de la vanguardia conservadora de los años cincuenta parece anticipar el modelo cultural que asumió el poder a final de los años setenta, basado, como siempre, en el divorcio entre arte y sociedad, y garantizado, “como es natural”, por las instituciones del estado.

[...] La famosa anécdota que Tapies relata sobre Franco cuando éste responde a los cuadros más “avanzados” de la I Bienal Hispanoamericana con un despectivo “mientras hagan las revoluciones así...” nos sitúa en la clave del problema. El dictador sabía de la insignificancia del arte moderno en la estrategia del poder político. Y por ello mismo, sabía de la potencial adhesión de muchos liberales a la causa estética, y más en un momento de expansión económica y de búsqueda de legitimación internacional. (Marzo, 2010; 129-131)

Aliado a este nuevo panorama económico-artístico, y a los intentos de fomento y de “regeneración” de la cultura española por parte del gobierno franquista de la tecnocracia, fue la propia promoción no solo “externa” sino también “interna” de esa vanguardia apoyada y – se diría, específicamente dedicada- a la burguesía apolítica que menciona Marzo en sus investigaciones. Esa burguesía que, paralelamente al despegue de la economía española, vio surgir en Madrid múltiples espacios dedicados, sobre todo, al comercio del arte. En los sesenta, la capital española asistió a lo que autores como José de Castro han denominado como “el boom” del arte en España (paralelo, como es fácil comprobar, al más conocido “boom”, de ánimos no menos epidérmicamente

aperturistas, como fue el del turismo, patrocinado por el Ministerio de Fraga desde finales de los cincuenta, encargado, no en vano, de ambas competencias “culturales” [Pack, 2006]). Al estímulo de este “boom” aparecieron y se desarrollaron espacios tan representativos del arte español contemporáneo como las galerías y espacios Biosca, Juana Mordó, Círculo de Bellas Artes, Edurne, Egam, Seiquer o Amadís, entre otras muchas, que contribuyeron al lanzamiento de buen número de los mencionados artistas madrileños (cuyas obras pudiesen revertir en plusvalía, sobre el apunte). Diagnósticos de este “boom” y sus consecuencias, como el que citamos de Castro, apuntan no obstante en la nada alentadora presencia de estos nuevos espacios en un clima tan sumamente disfuncional en lo que al arte de vanguardia y contemporáneo respecta como era el español (y más en particular, el madrileño): sin una crítica formada que pudiese avalar las verdaderas novedades, con una vanguardia pictórica que parecía sentirse más cómoda entre la burguesía franquista que en la “resistencia”, y unas “resistencias” plásticas que, por muy vanguardistas que fuesen, jamás sería apoyadas en este panorama ni por unos ni por otras, los resultados, lejos de señalar a una mejora de las condiciones artísticas, acabaron por

beneficiar en el corto tiempo de la inflación a muchos artistas, pero no sé yo si de igual manera al arte. Lo que no creo, de seguro, fue un sólido afianzamiento del arte español en sus manifestaciones conceptuales, sino, acaso, se limitó a recrearnos con un “consomé de cultura”, ligero en su digestión y sin asentamiento de solidez en el corpus del arte nacional.

[...] Hubo una especie de transformación de nuestro arte en estos tiempos del sesenta. El “boom” señaló el acabose de un tiempo histórico para dar paso a otro fantástico tiempo histórico. Tal acontecer no pasó, pienso yo, de un juego de artificio, brillante y falso. No mejoró las ideas artísticas, más aún, las dañó; peor aún, las sofisticó con su resplandor dinerario; confundió las escalas de valor del arte y asestó una puñalada traperera – esto sí que fue grave- a la vieja alegría y camaradería de nuestros jóvenes artistas, tan meritoria en el Madrid de las décadas cuarenta y cincuenta. Ensombreció a unos y apartó de la naturalidad de vivir a otros. (De Castro, 1990; 59-60)

¿Cabe pensar, entonces, cuál podría ser la recepción, en semejante dibujo del panorama de los sesenta en Madrid, de un grupo como Zaj? Un grupo que para empezar, y como se lamentaban de otros tiempos – y nuevas colaboraciones críticas, como las de los “equipos”- echaban mano de la antigua camaradería entre “compañeros” de una labor sin jerarquizar; que renunciaban a las galerías y a los “productos”, primando los procesos no vendibles: que se mantenían más cercanos a los bares que a la sofisticación de las galerías, más por la vida que por el arte y que, lejos de ser el “digestivo consomé” al que el público estaba acostumbrado, bajo la pátina de una crítica prácticas

“revolucionarias”, que habían dejado de serlo, serían descritos como un “vomitivo” “trío de solapados terroristas” que habían convertido zaj en “la ruina del arte” (Quiñonero, 1972).

5.2. La subversión de las fronteras del arte en la obra de Juan Hidalgo/zaj

En pocas ocasiones se ha podido intentar hacer un resumen más acertado (pues dar una definición ya sabemos que es desde todo punto imposible) sobre la actividad de Juan Hidalgo y zaj que el que en 1973 ofrecía un buen conocedor de su obra: el compatriota isleño de Hidalgo, Alfredo O'Shannahan, en uno de los diarios locales al afirmar que:

Juan Hidalgo con Zaj ha querido no sólo integrar en una totalidad expresiones artísticas diversas, sino eliminar también las contradicciones propias de esas mismas expresiones convencionalmente entendidas. Juan Hidalgo en Zaj es al mismo tiempo gesto (teatro), expresión corporal (plástica), sonido (música), movimiento (ballet), palabra (poesía). Pero es también un juglar, un trotamundos que se acerca a la masa y que provoca la participación a niveles colectivos, con lo que elimina las barreras entre lo “culto” y lo “popular”. Zaj es Zaj, lo definido es la definición y el lenguaje de la obra Zaj es su misma representación, sin posibilidad de mixtificación (bajarlo de nivel para que se “entienda” cuando la no comprensión es en su provocación una búsqueda de la participación) ni de manipulación (porque la obra artística Zaj es el propio artista consciente) (O'Shannahan, 1973; 7).

Tradicionalmente, como ya se comentaba unas páginas atrás, se atribuye a Dick Higgins la aplicación del término “intermedia” para referirse a un buen número de las muestras artísticas de los sesenta que aunque tuvieron un origen musical, como es el caso de Fluxus o zaj, traspasaron los límites de cualquier tipo de disciplina artística previamente establecida para mezclar lo plástico con lo musical, lo escrito con lo visual o la sonoridad con el silencio. Siguiendo una definición que vuelve a señalar a la actividad de zaj en nuestro país como “protoconceptual”, Inmaculada Aguilar ha llevado a definir el trabajo de Hidalgo del siguiente modo:

Su actividad artística se desarrolla en torno a la música concreta, a la composición seria, al pop, al minimal, al povera, al objetual, a la acción, al conceptual. Aunque los límites entre estas poéticas en la obra de JH no siempre existen y sus bordes son difíciles de definir. Los soportes que utiliza son muy diversos: los etcéteras, los libros, la música, los conciertos, los objetos, las fotografías, las telas, la reprografía, las instalaciones, los ambientes, las acciones, las performances. Estos materiales mantienen

una disposición, son ordenados, ensamblados, fraccionados, yuxtapuestos o seriados. Las relaciones que existen entre ellos nos llevan a explorar desde una clara simetría a la antítesis y la anarquía; desde la previsión al azar, desde la premeditación a la intuición. Pero todos tienen un denominador común; el concepto. Los diversos materiales, las diversas técnicas, los diversos soportes son siempre para JH el medio de llevar a cabo la idea (Aguilar Civera, 1997b; 251)

Bien es cierto que la acción de fracturar cualquier tipo de límite impuesto preexistente había sido la actitud característica típica de las vanguardias artísticas, especialmente de las de carácter más destructivo e influyente en movimientos de vanguardia posteriores, como el caso del dadaísmo. Precisamente, sería posible postular que a raíz de la fractura de cualquier tipo de frontera estética o estilística en el territorio artístico de la actividad dada y de sus influencias posteriores (que en el caso europeo, más allá del tratado "Neo Dadá", serían legibles sobre todo en el caso del letrismo y el situacionismo, como documenta a la perfección Greil Marcus [1989]), llegado el revulsivo "esplendor" de los sesenta, del que hablara Robert Hewison (1987) y que tan sumamente bien describe "desde dentro" Alberto Arbasino (1968) con su recuento de cómo las elecciones estéticas de la década intentaban marcar una consciente separación con las esferas culturales tradicionales, y situarse como resistencia *off-off*, en sus propios canales de comunicación alternativo. Actividades para las que este componente multidisciplinario se convirtió casi en paradigma de las nuevas fórmulas de creación artística. Fórmulas, no obstante, que por medio de trabajos como el de John Cage (a quien no podemos perder de vista como referente directo de la obra de Hidalgo) habían encontrado unos métodos de creación y, sobre todo, de exhibición y presentación de la obra sintácticamente compleja ante el público, que anunciaba una nueva intención de la misma en relación a la "destrucción total" promulgada por las vanguardias clásicas, que afectaban no sólo a la obra en sí, sino a la posición de su posible autor o intérprete, y del público que la recibía. No es de extrañar, por tanto, que sea precisamente a finales de esos mismos años sesenta cuando se certifique "la muerte del autor" tal y como hasta entonces se le había conocido, dando lugar a lo que Umberto Eco define como la "poética de la obra abierta", en la que ésta:

permanece inagotable y abierta en cuanto "ambigua", puesto que se ha sustituido un mundo ordenado de acuerdo con leyes universalmente reconocidas por un mundo fundado en la ambigüedad tanto en el sentido negativo de una falta de centros de orientación como en el sentido positivo de una continua revisión de los valores y las certezas (Eco, *Op. Cit*, 1962; 71)

Esta absoluta libertad de interpretación por parte tanto del ejecutante de la misma (téngase

en cuenta que se trata, sobre todo, de piezas musicales como las creadas por Stockhausen, Luciano Berio o Pierre Boulez, a las que se sumarán las aportaciones de Cage, Hidalgo o Marchetti en esta misma línea) como por el público que asiste a la ejecución de las mismas, trae como inmediata y necesaria consecuencia la promoción en el intérprete de: "actos de libertad consciente" [...] como centro activo de una red de relaciones intangibles entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de organización de la obra" (Ibid; 66)

La "apertura total" de la obra dará carta de naturaleza a múltiples creaciones "intermedia" (de manera estrictamente etimológica, situadas entre distintos "medios", sean estos plásticos, literarios, musicales, etc.) que amplían el campo de posibilidades de creación hasta ejemplos realmente anárquicos, en la línea de ruptura de las ficticias fronteras tradicionales – así como integran en sí mismas la crítica al modo en que éstas han sido creadas – llegando a incluir opciones aparentemente opuestas como es el caso del silencio en el conocido ejemplo de la obra musical de Cage; revulsivo de nuevos comportamientos artísticos en los que no sólo el silencio tendrá forma sintáctica dentro de la música sino que abre la posibilidad de que "todo sea silencio" o "todo sea música" (Ferrando, 2012; 30). Influida y mediada por el pensamiento Zen, hará que el "gesto" mismo (que ya había tenido valor en tanto que tal en los procedimientos utilizados por la vanguardia, como "acto" de posible lectura artística) pase ahora a un primer plano, abriendo la composición musical a territorios que irán desde la denominada "música de acción", a transitar, con ella como uno de sus más potentes tentáculos y generadores, por caminos que derivarán en "acciones", ya sin nombre musical explícitamente presente (aunque necesariamente evocado), hasta alcanzar los *happenings* y *performances* a lo largo de la década siguiente. Con esta trayectoria parecen cumplir su labor fundiendo y confundiendo una vez más lo musical con lo visual, lo plástico con lo sonoro. Sobre esta particular "indeterminación" entre el *happening* y la *Performance*, Daniel Charles aporta su personal interpretación, delimitando cada una de las prácticas del modo en que entonces ya empezaban a ser comprendidas a principios de los años ochenta, y en cuya ecuación, más allá de la planificación de sus autores, de la participación del público en la misma o de la relación participativa que se establezca entre ellos, apunta su discurso y definición hacia elementos realmente "zaj", como son el espacio y el tiempo, ligándolo a su vez con la herencia gestual e ideológica del budismo zen:

performance y happening coinciden desde el momento en que se impone una referencia seria a la forma de un espectáculo teatral. Cuando los tramoyistas cambian el decorado de una obra clásica, el espacio-tiempo que vehicula implícitamente con él cada personaje y que, por el contrapunto que instaura con el espacio-tiempo "real" del público, confiere su significación a la teatralidad como tal, este espacio-tiempo se difumina e incluso puede pensarse que deja de existir. La

actuación, tanto en los happenings como en las performances, rompe con la de los actores, para parecerse a la de los tramoyistas: el intérprete no tiene más que representar un espacio-tiempo imaginario, su función es simplemente la de restituir el gesto previo por el autor. En consecuencia, se excluye la improvisación, la cual, bien aceptada en la comedia del arte, donde los caracteres, una vez definidos, deben ajustarse unos a otros, es superflua en el happening o la performance que presuponen la realidad del espacio-tiempo en juego y reducen a los intérpretes, de todos modos, a ser meros efectos, que suscitan situaciones a-lógicas más que lógicas o ilógicas y se refieren a objetos o materiales "concretos", relacionados con lo cotidiano, más que enfocadas hacia la abstracción de una simbolización injertada en lo imaginario (Charles; 1983; 163)

Una confusión que supuso tal ruptura de compartimentos estancos tradicionales (aunque ya en los años ochenta casi todas acabaran siendo identificadas bajo la etiqueta genérica de "*performance*") que en sus inicios, tal y como señala muy pertinentemente Juan Pablo Wert:

El arte de acción, como práctica específica, pero, igualmente, como recurso técnico/expresivo a disposición de las más variadas propuestas poéticas y, como veremos, también de diversos ámbitos disciplinares, tiene ya medio siglo de historia sin solución de continuidad pues sus modelos fundamentales quedaron establecidos ya desde los años cincuenta en el ámbito americano (happening y performance) y europeo (situacionismo y accionismo). En España tiene un recorrido histórico más corto, pues no alcanza más allá de los últimos sesenta, siendo su momento de máxima visibilidad la primera mitad de los setenta. Pero ni siquiera en aquel momento preciso todas las prácticas que hoy podemos considerar accionistas eran planteadas en un sentido rigurosamente autónomo sino que se entendían inscritas en un movimiento general de redefinición de la práctica artística en la que – fundamentalmente– ésta dejaba de tener como objetivo la producción de mercancías. En sus orígenes, la práctica accionista compartió con el arte de los procesos (processual art), el del cuerpo (body art) y el de la tierra (land art, earth works) un marco estratégico común en el que el objetivo de la actividad artística no se orientaba ya, como se ha dicho, a la producción de objetos sino a la transformación del entorno físico y social" (Wert Ortega, 2006; 34-35)

Será precisamente esta opción "intermedia", desarrollada por Juan Hidalgo en *zaj*, uno de los primeros escollos con los que su actividad tenga que toparse en relación con la crítica de

nuestro país. Alejada la misma, por cuestiones de sobra conocidas, de la vanguardia clásica y los movimientos posteriores que habían posibilitado su revisión y continuidad en el resto de Europa o en Norteamérica, tras la Segunda Guerra Mundial, y con la memoria local borrada tras el golpe de Estado militar de 1936 y la imposición del régimen fascista de su propio modelo cultural, zaj será un serio problema de difícil lectura, que llevará a que las actividades del grupo lleven, hasta los años setenta, a formar parte de las páginas de sucesos de la prensa diaria más que de las revistas de información cultural.

Hidalgo y Marchetti, no obstante, habían entrado en contacto con esta "indeterminación" de géneros, y las posibilidades estéticas, formales e ideológicas que estas podían suponer durante el periodo en que Hidalgo, al tiempo que estudiaba en Milán, entró en contacto continuo con John Cage, a partir del cual:

vimos que había otro tipo de posibilidades más allá de los objetivos musicales. Esto sería muy largo de explicar, pero, en resumen, nosotros veíamos la composición como un proceso temporal y espacial, ya fuera simple o complejo, armónico o melódico. La situación que se planteaba, en cierto sentido a partir de la nueva visión de John Cage, era que si nosotros creábamos una estructura temporal-espacial, podríamos usar otro tipo de objetos diferentes a los de la tradición instrumental que podían ser luminosos, olorosos, gestos, movimientos de la actividad cotidiana, etc., que entraran a formar parte de esa estructura. Y como esa estructura pertenecía al corpus de la música, no rompía el proceso que se seguía dentro de esta idea que era específicamente musical. De ahí se llegó en cierto momento a Zaj o a Fluxus (Zaya, 1989; 69)

En este sentido, y realizando un nuevo y como siempre imprescindible repaso a las fuentes documentales sobre la obra de Juan Hidalgo en nuestro país, la alusión a esta "indeterminación" artística, de la que no podemos alejarnos en ninguna circunstancia, supone ser otra moneda de curso común en su trayectoria. Aunque, por motivos prácticos que "traicionan" de base la poética (y política) hidalguiana y zajiana, hemos decidido dividir esta sección en apartados dedicados, precisamente, a la siempre frágil compartimentación de sus actividades en distintas manifestaciones de carácter más o menos tradicional - conciertos, acciones, acciones fotográficas, etc.- a pesar de que serán desmentidas como mesurables compartimentos por todas y cada una de sí mismas. Por ello, y a pesar de lo didáctico de tal opción, es necesario indicar que, según avancemos en el posible análisis, éste se irá fragmentando y mestizando cada vez más, dando así la razón a la propuesta zaj de hacer, verdaderamente, un arte inasible y compartido anárquicamente por diversos "medios", imposibles de valorar con patrones tradicionales.



Juan Hidalgo, *Paisajes, Gimnasia, Agua con Gas y Rojo, verde o Amarillo*

Performance *25 años de zaj*

Interviene: Juan Hidalgo Festival Internacional Milano-Poesía

Milan, Italia, 1989

5.2.1. Los primeros años zaj: conciertos, acciones y cartones.

Hay que empezar este camino crítico con el tantas veces citado miembro de los primeros años zaj: Tomás Marco, en su primera aproximación a la labor del grupo. En ella, ya hace notar su "sorpresa" al descubrir que la "invitación a posteriori" del traslado de tres objetos con la que Marchetti, Barce e Hidalgo daban el pistoletazo de salida a la actividad zaj, "no provenía de un grupo pictórico (como es habitual en el grupo "Decollage" de Colonia o como en España ha realizado alguna vez el pintor José Greco[sic]) sino del grupo de compositores ZAJ" (Marco, 1964; 65), para a continuación, una vez realizado el intento por "delimitar" el campo de acción del grupo, tratar de descifrar su ocupación, introduciendo en nuestro país la definición de la denominada "Música de acción" a la que dedica su artículo:

Por música de acción se entiende un espectáculo que trasciende los límites del puro concierto para crear un nuevo teatro musical que no está basado en la lógica racionalista occidental sino en el valor del acto en sí, en el valor expresivo de las acciones musicales. Juan Hidalgo lo resume en estas palabras: "Basadas en el amor a las alusiones, en las vulgares acciones cotidianas y en el énfasis de los modos de hacer no lógicos, el propósito de nuestras obras estriba en la atmósfera creada y

en los objetos exhibidos”.

[...] En realidad, como dice el norteamericano John Cage, fundador de este tipo de experiencias, no es imprescindible que esto sea música, ni siquiera arte [...] Este teatro musical, cuya parte visual choca, pero interesa, no debe hacer perder el interés sonoro por el interés plástico (*Ibid*, 65-66)

5.2.1.1. Conciertos

En esta primera aproximación teórica a la experiencia de lo que supone un concierto zaj– pues las aproximaciones a sus prácticas ya sabemos que eran mucho más virulentas y pobladas de expresiones “ayunas de Academia” (Filare, 1972)–, es fácil comprobar la dificultad que para los propios críticos, incluso los mejor conocedores de las actividades del grupo, e informados a su vez de la presencia de este tipo de actividades en el panorama artístico internacional (nuevamente, representado por Cage y Fluxus), supone intentar explicar a un público poco familiarizado con las actividades musicales este tipo de acciones. El mismo Marco se ve obligado a reconocer, así, desde la introducción a su libro dedicado a la vanguardia musical de nuestro país, que este desconocimiento puede deberse, casi sin lugar a dudas, al papel secundario que la música ha tenido siempre en relación con las artes plásticas y, muy especialmente, con la pintura en nuestro país, erigida en práctica artística casi hegemónica hasta fechas en extremo recientes.

Ramón Barce, también miembro del grupo durante su formación (aunque pronto tuvo que abandonarlo por presiones profesionales externas que tendremos que analizar con mayor detenimiento), realiza a su vez, y nuevamente “desde dentro”, como parte de esa avanzadilla musical de nuestro país, una aproximación a las implicaciones de un “concierto zaj”, aportando nuevas y necesarias pistas para su correcta interpretación. Tras reconocer, como parecía inevitable, que “una sesión de este tipo no es fácil de describir”, Barce se propone explicar el fenómeno recurriendo a las fuentes de las que estas manifestaciones provienen, dejando claro que no se trata de las “gamberradas” y “ocurrencias” de trasnochados vanguardismos que la prensa de la época achacaba a la actividad del grupo de Hidalgo. Para entender este tipo de acciones, según el musicólogo zaj, había que tener en cuenta tanto al movimiento Neo-Dadá como la parquedad y sencillez de elementos con que el Zen japonés valora los objetos en sí mismos, así como, de manera mucho más “técnica”, “la evolución del sentido formal de la música hacia interpretaciones sucesivas de aleatoriedad y visualidad”.

Más clarificadoramente, al respecto de la cuestión que nos ocupa, se centra específicamente en una de las que serán las características básicas de las acciones específicamente zaj: la “presentación de objetos”, en una muy optimista valoración de la recepción con que la obra de zaj se había encontrado en su “concierto” de presentación, quizá mostrando

más un deseo futuro de recepción de sus actividades convenientemente explicadas – no de manera escasamente paradójica, ya que nunca ha sido zaij proclive a contar sus propósitos ni métodos – pero que, como hemos ido viendo, no fructificarán, tal y como cabría interpretar en estas futuras esperanzas, topándose constantemente con la incompreensión en nuestro país.

Los intérpretes no sólo aportaban, situaban y trasladaban objetos de muy diversas clases, sino que en algunos casos, éstos ocupaban el primer plano en ausencia absoluta de los ejecutantes (por ejemplo, en el *Recorrido Japonés* de Juan Hidalgo y en algunos momentos de *Variations IV* de Cage). Tales objetos aparecen despojados de su funcionalidad habitual – de la misma manera que las acciones y recorridos-, con el fin de evitar esa colisión entre formas válidas (la obra en sí) y formas tangenciales (los ruidos, aspectos o acciones que, inevitables por su funcionalidad, perturban la obra). Tanto objetos como acciones (sonidos y ruidos incluidos) son así percibidos por el espectador como manifestaciones puras, válidas por sí mismas e integradas totalmente en un contexto orgánico.

El público que abarrotaba la sala cooperó discreta e inteligentemente, suministrando la aleatoriedad requerida. Desde el primer momento, y pese a la novedad de lo que presenciaban, se sintió inmerso e implicado en la acción. Los compositores- intérpretes realizaron un trabajo duro y complejo – pese a su aparente simplicidad-, resultado de seis meses de intensa preparación, y se vieron recompensados por el interés apasionado de los espectadores, que comprendieron inmediatamente que se encontraban ante el más inquietante límite de la vanguardia musical. (Barce, 1965a; 19)

Los límites de la vanguardia musical – incluso éstos, tan sumamente inquietantes- y, sobre todo, las fronteras traspasadas por la misma, y que quizá era lo que acababa por convertirla en un elemento tan inquietante como “peligroso”, son la referencia y preocupación constante de los críticos de/en zaij. De nuevo con Marco, estas preocupaciones lo que concitan no es sino dos de los problemas “clásicos” de la vanguardia en nuestro país: la relación con el panorama internacional y la especialización técnica como “garante de seriedad” y de validez artística de manifestaciones como el “Viaje musical” a Almorox, realizado por el grupo en el trayecto en tren en que todos los participantes – incluidos los viajeros, trabajadores del tren de la línea Madrid-Almorox y por supuesto los habitantes de la localidad- aportaron sus particulares “ruidos” o silencios al concierto-Festival zaij.

El ZAJ no es más que la versión española de un movimiento artístico de grandes proporciones que se desarrolla actualmente por numerosos países. El fenómeno es universal, y se da en la pintura (pop-art, op-art y "happening"), y en el teatro (teatro "pánico"). Se puede definir como un arte de vivencias, totalmente revolucionario en cuanto supone una transformación – o corte hecho con bisturí- del ambiente artístico excesivamente estacionario y sujeto a cánones. En música, este movimiento, aparte de algunos brotes aislados, como el del americano John Cage, tiene en España su punta de lanza, Los jóvenes compositores españoles vienen experimentando desde hace algunos años un tipo de arte que se aleja de lo meramente interpretativo y de los resultados previstos de antemano. A diferencia de lo que sucede en pintura y en teatro, que han cuajado en realidades palpables, la "sección de música" todavía discurre por los caminos primerizos y balbucientes. Pretende el grupo ZAJ crear algo distinto, desde luego distanciado mil kilómetros de lo convencional, que no sea música estrictamente ni se pueda encasillar en ella. Un arte antiburgués sin destinatarios fijos, donde lo más importante es su valor como tiempo presente. Una música que destierre al espectador pasivo. Los componentes del ZAJ la llaman "música de acción".

VALE CASI TODO.- ¿Cómo es esta música concretamente? Un especialista se expresó de la siguiente manera, después de asistir a un concierto dado por el ZAJ: "frente a usted tiene a un compositor y a un pianista de larga formación clásica, un discípulo de Nadia Boulanger y Bruno Maderna, premiado copiosamente en diversos conservatorios europeos. En el programa se anuncia un concierto de piano; sin embargo, sus teclas son tocadas en muy rara ocasión. Puede usted asistir a un concierto de pedales del piano, a la complicada realización de un té árabe que no tiene otro objeto que el de cerrar una carta. A pesar de todo,, se encuentra usted frente a algo hecho con absoluta seriedad y convicción, frente a un nuevo quebrarse de las fronteras del arte hacia caminos inexplorados". Efectivamente, tales cosas suceden en "escena". No hay exageración alguna en la afirmación anterior [...] El resultado es sorprendente, como lo han demostrado los aplausos que han acogido su terminación siempre que se ha presentado al público. (Marco, 1966b; 43-47)

Como va quedando de manifiesto, por no separarnos excesivamente del propósito que perseguíamos, es que una de las preocupaciones principales de este tipo de actividades era, precisamente, su papel fluctuante entre distintas disciplinas artísticas con las que, a pesar de sentirse plenamente identificados – como era la musical- pretendían desde luego "transgredir" desde la profesionalidad y el conocimiento de sus concepciones y estructuras internas. Un papel que, como ya había sucedido en relación con las rupturas vanguardistas de finales del siglo XIX y

principios del XX – seguramente no menos conocedoras de los parámetros “clásicos” que trataban de subvertir - hacían preciso un nuevo modo de acercamiento a las prácticas artísticas. Y no solo de este momento, sino adelantado incluso a las discusiones que en décadas posteriores fructificarán en relación con las “poluciones” y mezclas culturales (ya de por sí superadas por la vanguardia, aunque con ella misma reabsorbidas a las instituciones artísticas tradicionales) buscando el mismo fin: el replanteamiento de las jerarquizaciones artísticas, y con ellas, las políticas y culturales.

Estas prácticas reificaban con ello las consignas de las vanguardias más beligerantes, ya que las luchas abiertas por aquellas lo habían sido, en primera instancia, contra los lenguaje tradicionales, como forma de acción individual correlativa a una posible acción colectiva. Tal y como decía Bretón, estas acciones pretendieron, en un primer momento, “cambiar el mundo”, según el modelo de Marx, para luego exigir “cambiar la vida” siguiendo a Rimbaud, y bajo estas condiciones lo que a finales del siglo XIX se identificaba con la ruptura de un modelo que luchaba contra las desigualdades económicas y el materialismo histórico, a partir de las experiencias del Black Mountain College parecería transformarse en una nueva forma de observar la lucha cultural más cercana a prédicas marxistas (y postmarxistas, escasos años después), enfrentadas a las nuevas y sutiles fórmulas de alienación que el capitalismo y los totalitarismos a él firmemente aliados habían engendrado, polucionando toda esfera social (Baugman, 1989), y que renovaba como una de las tareas por la liberación el asalto a la propia vida cotidiana.

5.2.1.2 Acciones (Musicales)

Ese es también, precisamente, el ánimo de José Luis Fernández de Castillejo cuando en su citada obra *Actualidad y Participación* lo que expone no es sino estas dos nociones como parámetros conceptuales de aproximación a las experiencias artísticas contemporáneas, en lugar de los denominadores comunes de la crítica e historiografía tradicional de raíz formalista. Para el autor:

La vida como actualidad es una característica de la cultura de la participación. La finalidad del arte en la civilización contemporánea, que tiende a los contactos muy intensos, es la aproximación al mundo y a nosotros mismos, eliminando muchas actitudes y *prejuicios distanciadores*.

[...] La proximidad a la vida nos lleva a buscar una visión más amplia o difusa que la articulada de la estética de la distancia. Ello requiere, según el compositor John Cage, “un proceso continuo de descubrimiento artístico en nuestra vida diaria” [...] que produzca “un arte nacido del azar y de la indeterminación” en el que se eliminen los

prejuicios distanciadores, los moldes estrechos, refugiados en “la propia personalidad del artista” (Fernández de Castillejo, 1968; 12 y 37)

Un proceso, por tanto, cuyas capacidades de transformación estéticas eran subsidiarias o contributivas de su funcionalidad para el cambio social y político en base a las opciones que más se alejaran de la idea de “genio creador” que la tradición sostenía como el único garante de la tradición artística – esto es, del *status quo* a la que ésta contribuía tácitamente-. Esta es la consigna básica del arte zaj: la disolución de todas las fronteras y jerarquizaciones artísticas en pos de un arte de y para todos. Como identificará nuevamente Barber de manera iluminadora, citando a los propios creadores: “Para ZAJ, *“toda frontera (también las del arte, y en este caso las de la música) es simplemente una línea que nos separa del terror. Precisamente por esto, toda frontera debe ser atravesada”* incluso la frontera de la lógica. De ahí que afirme sin ambages que sus obras se basan en “modos de acción no lógicos”. La vida está por encima de la lógica y no se deja aprehender por ella” (Barber, 1978b; 14), como ponen de manifiesto sus conciertos postales, destinados a que el receptor pueda realizarlos en su propia casa cuando desee, haciendo evidente el papel que el tiempo como noción tendrá dentro de zaj, como uno de los múltiples sistemas – no contemplados tampoco en la tradición “ahistórica” y valga la paradoja, de la “historia” del arte- con los que trabajar para hacer que la obra se abra a tantas posibles interpretaciones como espectadores alcance. Zaj realiza así una particular “distribución” de la misma en tanto que objeto sensible, por parafrasear nuevamente al imprescindible Rancière. Un tiempo y espacio el de zaj que – de manera algo poética, incluso- podríamos afirmar que trasciende con creces el momento histórico en que surgió, tal y como ha señalado García Alcalde de manera más que elocuente:

La música de Hidalgo, en su mayor parte confiada al instante de la realización y o las potencias co-creadoras de sus ejecutantes, es puro decurso y alteridad pura: su vocación no está en convertirse en cosa distinta de lo que era y quedar congelada en el nuevo estado, sino ser incesantemente distinta. En ello reside la iluminadora intuición del respeto al material como presencia de una tercera voluntad, externa pero no ajena al creador y el realizador. Los preocupados por la presunta inmovilización historiográfica de lo obra de Hidalgo pueden contemplar con sosiego la durabilidad de su bloque sonoro, en virtud de la autonomía del material, su indeterminación radical y el consecuente dinamismo transformador. No puede sufrir fijismo historicista ni convertirse en museo ni academia aquello cuya duración no se congela en una sucesión de instantes idénticos. Lo que dura es lo que cesa de vivir para transformarse en cada instante, y la realidad espacio temporal de esta música es instantáneo. Si comparamos, hoy mismo, varios registros de la mismo obro distanciados en el tiempo, observamos que la

identidad de título no significa identidad de obra. En las últimas versiones, las diferencias de lectura y realización incorporan el instante también último de cultura, gusto y sensibilidad. Es falso y pretencioso afirmar que la música de Hidalgo, como la de Cage, respondan a un momento histórico que ha pasado. La medida de su apertura implica la de su pregnancia del espíritu del tiempo, de manera que el acceso a la condición de clásicas, que es tan natural como la extensión social del conocimiento complejo, no las petrifica ni limita su continua novedad. Si en el tiempo de su primera realización tuvieron que asumirlo incomodidad, la aspereza y el rechazo de sus cargas revolucionarias, el premio reside en su resistencia a la nietzscheana prueba de eternidad, sean cuales fueren las alternativas de atención o de olvido en el diente de sierra de toda permanencia más allá de las modas. (García Alcalde, 1997; 64)

De manera no menos clara, en sus declaraciones sobre el arte en las primeras entrevistas de zaj, nítidas en sus propuestas, Hidalgo se preguntaba: "¿Por qué vamos a manifestarnos por separado pintores, músicos, escritores, escultores, etc?" dando lugar a uno de los más que frecuentes "desbordamientos" de la praxis zaj, casi siempre detectados por la siempre politizada lente de la prensa más afín al movimiento fascista, para la que las actividades de zaj – un una lectura, desde luego, acertada- podían ser interpretadas más allá del terreno de la "intermedia" artística, e incluso, por ella misma, entraban de lleno en identificaciones de raíz social y política: "Por medio de la anarquía absoluta aspiran a un completo orden artístico, a un arte dinámico y expresado en todas sus facetas y en el que no hay ejecutantes y espectadores, sino sólo participantes" (Prieto, 1966; 28)

Estas clasificaciones de raíz política, que zaj acabará por aplicarse a sí mismo en ocasiones, serán frecuentes en casi todas las críticas realizadas al grupo hasta los años setenta del pasado siglo. Especialmente violentas, nuevamente, son aquellas que se vieron en la prensa nacional con motivo del concierto ofrecido por el grupo en el Teatro Beatriz de Madrid y que, como ya veíamos en el primer apartado, acabaron por obra y gracia de la censura siendo retirados de cartel.

Las críticas realizadas a ese concierto, además, y como sucede con la que López Sancho firmó para ABC, nos sirven a nosotros para ver cómo en el momento, incluso en artículos para nada laudatorios de la actividad zaj, esta, fuese por buenas o malas referencias, aparecía nuevamente ligada con actividades que por entonces se desarrollaban en el resto de Europa como el "happening", que para el autor del mismo:

[...] es mucho más, y que como tal y como lo he visto en París llega a ser una violenta provocación, una ruptura aguda, cargada de erotismo y de violencia. Sus promotores intentan atravesar el teatro y penetrar en la vida: irrumpir entre el público rompiendo esa invisible barrera que separa escenario y sala, actor y espectador. Es un camino hacia la libertad de expresión, hacia la construcción de una conciencia nueva. Es ir más allá del dadaísmo, y como tal movimiento, no tiene continuación posible: es un ensayo de ruptura, sin porvenir para sí mismo.

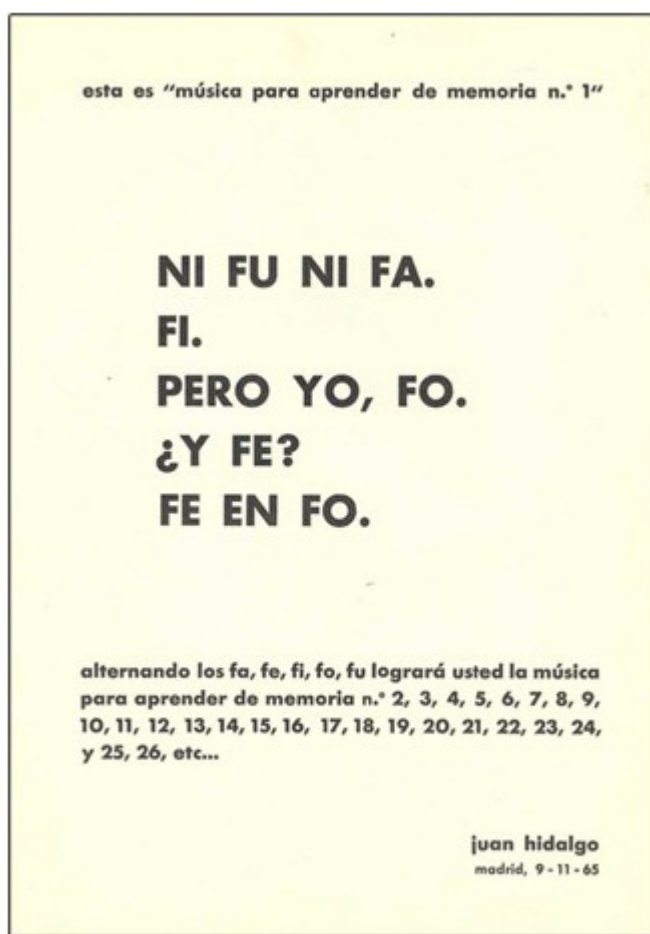
No estamos aquí para entregarnos a esos "happenings" virulentos que, hasta en París, han sido coartados por la policía; y el tímido, juvenil, pueril aún ensayo del T.E.M., queda en una demostración de inquietud, de estar al día, de buscar nuevos medios de expresión que, eso sí, pueden ser incorporados al teatro. Eugenio de Vicente, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Tomás Marco, Ramiro Cortés y José Luis Castillejo, autores de los breves capítulos de este curioso espectáculo zaij, que regocijó a muchos, indignó a algunos y sorprendió a casi todos los espectadores, están en las mismas fronteras inocentes del "happening". Pero están. En la juventud no hay otro sitio que la vanguardia. Todas las vanguardias. (López Sancho; 1967, 83)

Más allá de la identificación de "cualquier vanguardia" con el universo tradicionalmente adjudicado a la rebeldía juvenil, que parecía edificar de nuevo los argumentos de alguien tan – en su momento, a su vez - "vanguardista" como lo fue el mismo Ortega y Gasset, con sus preocupaciones acerca del lugar que en el bio-organigrama histórico inaugurado por Wincklemann podía ocupar la vanguardia: "todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo" (Ortega y Gasset, 1925; 384-385), las aportaciones de la prensa aquí citada se inclinaban, sobre todo, a hacer conflagrar experimentaciones "sin ningún futuro" como las de zaij con experimentaciones vanguardistas localizadas en el exterior de nuestras fronteras - "protegidas" por entonces por la férrea y verdaderamente pueril hasta extremos política autárquica y proteccionista del muy anacrónico fascismo del gobierno dictatorial franquista.

5.2.1.3 Cartones

Tiempo, espacio, música y acción se mezclarán a su vez (pues ya se anunciaba que son inseparables unas de otras disciplinas) en las prácticas de zaij hasta el punto que, con sus "Conciertos postales", zaij desplazarán definitivamente cualquier idea tradicionalmente asociada a la idea de "concierto": manteniéndose únicamente como – extraños- compositores de las partituras

que envían por medio de sus cartones a diferentes destinatarios (y que pueden ir desde una felicitación de año con aire de *koan*, a partituras para realizar un “Concierto para pluma estilográfica”). De este modo, el tiempo de la composición (elegido por el destinatario), el espacio en el que esta se desarrolla (también dependiente de la elección del receptor o receptores), y el papel de “intérprete” y, por tanto, eventual autor/actor de la misma, se desplaza definitivamente a esos múltiples destinatarios de los a su vez múltiples cartones Zaj, siempre con algo de los propios tiempos y espacios extrañamente autobiográficos de sus autores (tanto los que la componen, por tanto, como quienes lo reciben y realizan cada vez en un tiempo y espacio indeterminado desde su origen).



Juan Hidalgo, *Música para aprender de memoria* (1965)

Cartón, 20 x 28 cm

Con ello, el grupo parecía intervenir, como ya se mencionaba en el primer capítulo de este trabajo, en la propia idea de “historia” y en el modo en que ésta se construye y reconstruye por medio de los “documentos” que como los mencionados “signos de existencia” los artistas han ido dejando tras de sí, forjando su propia historia (e incluso su propio mito, por medio del juego y la “desaparición” consciente de la misma por medio, precisa y paradójicamente, de los propios

“documentos” que manejaban:

De esta manera jugaba (juega) Zaj con el concepto de documento: sus tarjetas consignan coordenadas espacio-temporales con una autoreferencialidad irónica que logra implicar y activar los tiempos y espacios del receptor. Estos cartones funcionan por ello como generadores de simultaneidades (las cuales ocurren siempre que alguien los lea), y así, se convierten en portadores de eventos o performances, que permanecen en estado latente hasta que alguien interactúe con ellos. Consciente de la distancia abierta entre el acontecimiento y su registro, Zaj la abisma al señalarla, y la activa al abismarla, convirtiendo con ello el documento en acción: es un arte no separado de la vida que, aún dejándose archivar, logra poner sobre la cuerda floja la linealidad del concepto al uso de “Historia”. (Rivière, 2011; 435)

Seguramente sea la citada Henar Rivière quien mejor se ha aproximado a las implicaciones estético-históricas (y por ende, ideológicas), de estos cartones zaj. Es por ello que, en los párrafos siguientes, no podremos separarnos de sus investigaciones respecto a la forma y el significado de estas divertidísimas y excepcionales manifestaciones de la vanguardia de nuestro país. Así, en una primera subversión de las fórmulas tradicionalmente asociadas con las prácticas artísticas “determinadas”, que priman las producciones frente a las prácticas procesuales, así como de las esferas tradicionalmente asociadas con los circuitos tradicionales de compra-venta y exhibición artística, nos encontramos con que estos cartones *zaj*, realizados en papel, suponen ser:

el frágil soporte sobre el que fueron trazándose la mayoría de las huellas del devenir de ambos fenómenos artísticos que, desde su marginalidad respecto a los circuitos oficiales del arte y en función de la consiguiente pobreza de recursos con la que trabajaron, encontraron en él un modo económicamente asequible de dar a conocer y dejar constancia de su existencia (Rivière, 2011; 422)

Las implicaciones ideológicas de estos cartones van incluso más allá de la subversión puramente “artística” de los campos determinados tradicionalmente a los circuitos y protagonistas artísticos al uso. Con ellos, zaj se adentran directamente en la práctica política que el denominado *mail art*, del que se convierten en la más temprana muestra en nuestro país, pondrá en evidencia a lo largo de las décadas del sesenta y setenta.

5.2.2. Los "etcéteras" y la experimentación de la escritura

Pero si ha habido alguna práctica ligada a la vanguardia y sus experimentos por transformar el lenguaje, esa ha sido, sin lugar a dudas la escritura. Desde los experimentos dadaístas de Hugo Ball en el Cabaret Voltaire, a las mencionadas *seratas* futuristas y su poesía ruidista, la transformación de la vida-como-texto llevó a que buena parte de los esfuerzos vanguardistas se dedicaran, precisamente, a la transformación radical de la una por medio de la otra. El indudable origen, de estas prácticas, cuya influencia seguirá vigente hasta las últimas décadas del pasado siglo en relación con las prácticas de escritura de vanguardia, se encuentra en la famosa *Tirada de Dados* de Mallarmé de 1897.

Más cercanas en el tiempo y espacio al momento en que Zaj comienza a realizar sus aportaciones a la poesía experimental en nuestro país, y que estrenan con sus cartones y libros como el citado *Viaje a Argel* de Juan Hidalgo (1967) o *La caída del avión en terreno baldío* de J.L. Castillejo, se encuentran las aportaciones del grupo *Problemática 63*, creado alrededor del uruguayo Julio Campal, y que reuniría a figuras como Fernando Millán, Manuel Adrada o Ignacio Gómez de Liaño en espacios como los locales de Juventudes Musicales Españolas, con las que Zaj mantendrán asimismo sus contactos para promocionar su actividad por el país (Maderuelo, 2014; 22-23).

Es precisamente Ignacio Gómez de Liaño quien aporta, revisando las prácticas vanguardistas de los años sesenta, una más acertada visión acerca del papel "intermedia" que éstas podían tener en nuestro país, así como del papel revolucionario (en sentido tanto metafórico como real, como veremos) que éstas pudieron demostrar con sus apariciones en el panorama estatal. Para el poeta y filósofo, las poesías experimentales de entonces:

fueron el componente más dinámico de la vanguardia de los años 60. En aquel movimiento se cruzaban muchos elementos de los demás campos artísticos.

Recogieron aspectos centrales de la pintura de acción que se había desarrollado en el decenio precedente, pero también del constructivismo. Dialogaron con el cartel publicitario y, de este modo, con el arte "pop". No ignoraron el lenguaje de la arquitectura moderna, sino que se propusieron poesías arquitectónicas. Se sirvieron de la computadora y la informática, cuando la naturaleza así lo exigía. Hicieron suyo el *happening* y lo precisaron en la forma de poesía pública y poesía de acción. (Gómez de Liaño, 1986; 81)

5.2.2.1. Los “etcéteras”

Aunque la aportación clásica de Hidalgo a la denominada “escritura experimental” española haya sido tradicionalmente el libro *Viaje a Argel*, del que tendremos que ocuparnos necesariamente en este y otros apartados del texto, no puede negarse que, desde que en 1961 empiece a elaborar sus “etcéteras”, empieza la relación de Hidalgo/zaj con la “escritura en libertad” (Millán y García Sánchez, 1975). Es posible que ésta sea también una cualidad de zaj que sólo con el tiempo haya podido ser valorada con mayor y mejor perspectiva (dado que la reunión de sus cartones y “etcéteras” fue mucho más tardía que la aparición de las obras estrictamente vinculadas a la “escritura experimental” de las obras publicadas durante la segunda mitad de los sesenta). Es por eso que uno de los valores que queremos destacar en estas páginas como contribución de Juan Hidalgo a este apartado específico de la práctica artística de vanguardia en España es, precisamente, el de los “etcéteras”, cuya gramática y sentido, tal y como fue destacado en el momento de su primera aparición en el volumen *De Juan Hidalgo*, de 1971, por el crítico Rodríguez Padrón, 1973; 10) encaja perfectamente con los propósitos de ruptura de este tipo de escritura:

Quando Juan Hidalgo, uno de los pocos que lo han entendido a plenitud, dice que zaj "es una actividad abierta en el tiempo y el espacio. Creamos una tensión en el público invitándole a la participación" (el subrayado es mío), no está reafirmando otra cosa que su concepto de agresión a la realidad establecida, para buscar en sus entrañas unas posibilidades ilimitadas, infinitas. De ahí los etcéteras. Juan Hidalgo siempre ha negado que zaj sea exactamente *happening*. Pero oigamos a Peter Brook: "Al igual que un cuadro, el *happening* intenta ser un nuevo objeto, una nueva construcción introducida en el mundo para enriquecer al mundo, para añadirse a la Naturaleza, para afincarse en la vida cotidiana". Y toda la labor de Juan Hidalgo, a la vista de su libro, lo que trata de conseguir es el encuentro de la significación (inútil en una sola dirección, susceptible siempre de multiplicarse) de los actos cotidianos. Usar palabras, formas y fórmulas como nuevas construcciones capaces de violentar e incitar, el mundo del equilibrio lógico y convencional. Nuevas construcciones en las que la palabra, o la letra, o los actos, se puedan valorar gráfica, cualitativa y cuantitativamente, pero nunca apegados a las convenciones significativas o semánticas.

Ya se comentaba en diversas ocasiones, aunque nunca está de más repetirlo en este caso, que los “etcéteras” de Hidalgo, en tanto que “acciones-posibles” (las que podrían tener aplicación como tal, que son principalmente las que de hecho se convirtieron en acciones zaj durante los

primeros años, como *El recorrido japonés*, *Sangre y Champaña*, *A Camel Striptease* o *Y después, en bandeja*) o “acciones-vivibles” como las que recogen experiencias autobiográficas, no presentan una innovación lingüística que las acerque a la denominada “poesía visual” en sentido estricto. Aunque la gráfica siempre fue muy importante para Zaj tanto en sus cartones como en sus publicaciones, donde incluso el recurso de la no-utilización de letras capitales parece actuar en pos de la desjerarquización del texto-mundo, los etcéteras desbordan lo literario convencional, acercándolo a la experimentación (occidental, pues ya sabemos que son hijos directos del *koan* japonés) por otros motivos que superan lo puramente formal. Por un lado, la experimentación del formato “etcétera” viene dado por lo inabarcable e inclasificable de su forma, que puede ir desde una sola palabra sin aparente sentido, o con sentido puramente privado (*ABCIH*), a un elaborado texto de propuesta de acción (*LOS HOLAS, música – etcétera de 1966*), homenajes (*LAUTREAMONT [1846-1870]*), listados de nombres (*NOMBRES*), elaborados textos de ficción (*MAMÁ ES UN HOMBRE, hoja de álbum del diario de Carmela García Fi*), o copia de textos de ficción ya existentes (*URINARIOS* [de Joe Orton]), entre otras muchas posibilidades, casi tantas como posibilidades comunicativas existen entre los seres humanos (sonidos transcritos, imágenes, metáforas, chistes, conversaciones, reflexiones...). Esta variedad, tanto morfológica como temática, es lo que los convierte en fragmentos autobiográficos irreconciliables, nuevamente, como “documentos de existencia” capaces de asegurar la narración de una ficción biográfica sobre los sujetos (múltiples) que Hidalgo hace pasar por sí mismo para convertirse en el mero transcriptor de lo que Pérez (1993b; 38) describe como “simples y descontextualizados hallazgos verbales cargados de un sentido no-estético y/o no-expresivo”.

La multiplicidad de formas, de temas y contenidos que Juan Hidalgo recopila en sus “etcéteras” podría ser, precisamente, el más vanguardista y experimental de sus gestos con la escritura, puesto que toda esa exponencial reunión de asuntos de la vida diaria traducidos a texto, sin posibilidad de ser engranados en un orden lógico, en una compartimentación que tranquilice a los límites de pensamiento occidental y alimente el “mal de la razón”, sometiendo la vida misma a un orden imposible, es lo que crea que todo ese sentido “no estético y no-expresivo” conduzca inexorablemente a una de las más claras búsquedas cagueanas de la actividad de Hidalgo-Zaj. Una búsqueda verdaderamente experimental, vanguardista y rompedora: la consecución de que la palabra acabe actuando como silencio, de que el sentido deje de tenerlo y de que, como dice el etcétera “*NORMALIDAD*” que Hidalgo copia a Mariano de la Cruz el 8 de abril de 1990: “el concepto de normalidad sea un concepto totalmente estadístico”. El mismo Hidalgo parece reconocer este valor de su obra cuando hablando con Parreño y Gallero (199; 149) admite que “el punto óptimo es el silencio. Hay un lenguaje en el silencio. La palabra es importantísima, lo mismo que el tacto, que haría a las personas más inteligentes. Pero incluso con los ojos cerrados, podemos tener un lenguaje...”

Sólo en este sentido, cobra importancia la propia decisión de denominar “etcéteras” este

tipo de composiciones, llevada a cabo por el mismo Hidalgo: la tendencia a que la palabra ocupe el lugar del silencio, y viceversa. He ahí, repetimos, la verdadera experimentación de la poesía “rara” de Juan Hidalgo, que actúa como ese “algo” que caracteriza toda su obra: ese “algo” que sin ser nada, puede ser todo, o viceversa:

Es una estrategia explícita desde el propio título, ya que en lugar de anunciar esa quintaesencia que se supone es la poesía, el término “etcétera” alude a lo prescindible en un discurso. A lo que una economía de la comunicación retira de la circulación. Por eso al leerlos la reacción típica es pensar que se está perdiendo el tiempo. [...] Los “etcéteras” de Hidalgo son improductivos, como la poesía toda, no nos engañemos. (Parreño, 1997b; 83)

Como es de suponer, estas mismas características serán aplicables punto por punto, junto a algunas otras que, dispersas entre las colecciones de “etcéteras” *De Juan Hidalgo*, podrían pasar mucho más desapercibidas, y que sirven así como comentario de ida y vuelta entre unos y otros, en “el etcétera más largo” escrito por Juan Hidalgo: el “nuevo capítulo de las mil y una noches” que publica en 1967 bajo el título de:

5.2.2.2. Viaje a Argel

Si en el punto 3.2.6. ya veíamos el papel que este *Viaje a Argel* de Juan Hidalgo ya poseía como “signo de existencia” de la actividad de zai, en este apartado, dedicado a ver las fórmulas de creación y exhibición de las piezas de Hidalgo desde el punto de vista de la “intermedia”, y el desbordamiento de las fronteras tradicionales del arte. En este sentido, si algo llama, en primer lugar, la atención de una pieza como esta, construida por Hidalgo durante su visita en Argel al matrimonio Castillejo mediante sus propias notas las de Ilse y José Luis Castillejo, eslóganes, frases captadas, símbolos y la intervención del propio azar como método de organización del relato es, precisamente, la subversión (aparente, como todo con Hidalgo), del propio género literario de la narrativa de viaje.

De este modo, no parece extraño que para Eduardo Alaminos la escritura de Hidalgo en esta obra de vanguardia sólo pueda ser descrita como:

operación escurridiza, babosa, que ha de mostrar distintas exterioridades: la fluidez que la atraviesa en forma de corrientes – tiempos, temperatura...- y el dispositivo-rizoma, conducto de una escritura sustraída... Estamos, pues en presencia de un objeto anterior - ¿quién recuerda la escritura?- que ha sido *rectificado*, según

modificaciones de la herencia duchampiana: no-escritura descubierta y sin embargo anti-retiniana. Escritura múltiple, no-escrita, *anotada* que pasa en forma de fluido conectivo tipográfico, cromático, secuencial...-multiplicidad de escrituras... Formas *abiertas*, operaciones-azar, no intencionalidad: la acción frente al concepto, la ejecución frente a la escritura, la anarquía opuesta a la revolución. Escritura percusiva: fluxus, fluido situacionista. Escritura – lectura- como desegmentación formal... Escritura-no, arte, que ya no es lo que antecede sino *su uso*. Herencia wittgensteiniana que recopila *hechos*” (Alaminos, 1977b en Pérez, (1993b; 43)

Lo que la “fluidez” de las palabras de Alaminos ponen en evidencia en su propia y situacionista “deriva” sobre el texto de Hidalgo es, precisamente, la anárquica estructuración que la confirma y la convierte en una pieza fundamental en la que, en tanto que “etcétera”, el tiempo y el espacio resultan fundamentales. Tiempo y espacio de creación (el viaje), tiempo y espacio de elaboración del texto (proceso) y tiempo (perdido) y espacio en el que uno intenta entrar en intentar en ambos por medio de la lectura que, como en las recopilaciones de “etcéteras”, tal y como destacaba Parreño, no podían sino provocar un tiempo completamente distinto: el tiempo perdido, o la sensación del mismo.

Tiempo y espacio de creación bloqueado – silenciado- por la propia procesualidad de la obra que, realmente, no hace sino – limitarse- a recopilar *hechos*. Recopilación que una narración (ficción) posterior, ordene para el lector permitiéndole entrar en ese espacio de ficción literaria que le transporte en tiempo y espacio al del viaje. He ahí la mencionada subversión de la narrativa en general, y la narrativa de viajes en particular que, en la multiplicidad de sus voces, no limitadas a las experiencias de un sólo autor, sino de todos los “participantes” del viaje, junto a esas frases, fotos, letras árabes y documentos varios (cartas, anuncios, folletos, precios, escaparates, anuncios etc. y etcéteras) lo que acaban por provocar, una vez más, no es sino el más absoluto de los silencios: su anti-narratividad no permite al lector recomponer lo que paso, *conocer nada* acerca de ese anunciado viaje, que sólo puede “experimentar” en su propio espacio-tiempo procesual al aproximarse al libro, como quien interpretaba en su hogar las propuestas de aquellos conciertos postales enviados en los cartones zaj.

Así, la composición del *Viaje a Argel*, como muchas otras de las acciones de Hidalgo reunidas entre sus “etcéteras”, adquiere, en la relación abierta entre creador(es)- obra(s)- proceso(s) de creación en cada lectura- y espectador(es) un verdadero *happening* que, no obstante, Hidalgo parecía contemplar como tal cuando, en sus notas para la composición de este viaje, anota:

TIEMPOS: ACABADO EL LIBRO: **SU PROPIO TIEMPO**

DENTRO DEL LIBRO: UNA FICCIÓN DE 3 TIEMPOS; UN PASADO, UN PRESENTE, UN FUTURO E INTERPOLACIÓN DE ESTOS TIEMPOS AL PRESENTAR CARTAS Y ALGÚN OTRO TEXTO.

N.B.- EL TIEMPO DEL VIAJE EMPEZÓ CUANDO PSICOLÓGICAMENTE EMPEZÓ MI VIAJE AÚN EN MADRID

(Notas manuscritas de Hidalgo, reproducida en Pérez, 2008;55)

Estas características, originalísimas en las primeras composiciones de Hidalgo, se repetirán, no obstante, en el siguiente “Viaje” de Hidalgo, publicado en 1995, ya sin las características vanguardistas y verdaderamente subversivas de piezas como sus “etcéteras” y su *Viaje a Argel*, generadores perfectos del silencio por medio de la escritura, adelantados incluso a prácticas conceptuales en las que la multiplicación de palabras, hechos e imágenes acaban por generar la misma ineficacia del lenguaje. *Viaje a Sanet* reproduce, como buena parte de las “recuperaciones” de obra sobre las que Juan Hidalgo y zaj llamaban la atención sobre su propia existencia de manera “histórica” durante los años noventa, muchas de las cuestiones presentes en *Viaje a Argel*, incluso en la utilización cromática (que en la obra del 67 reproducía los colores de la bandera argelina), y que en la del 95, sin embargo, responde a una organización mucho más lógica y en absoluto guiada por el azar: las “notas” van escritas en color verde, los “versículos” en violeta, y las “dedicatorias” en rojo o marrón.

Sea como fuere, con ejemplos como los “etcéteras”, el *Viaje a Argel* e incluso los “cartones zaj” (esto sin tener en cuenta los libros de Castillejo o Marchetti, dentro del campo de la poesía experimental, que exceden nuestro campo de análisis casi exclusivamente hidalguiano), parecía lógico que, como Hidalgo ha señalado en múltiples ocasiones, mientras que los músicos no le han considerado músico, y los artistas plásticos no han llegado a tenerle por artista plástico, los poetas si que han sabido reconocerle siempre como poeta (raro, como el mismo se ha adjetivado, pero poeta a fin de cuentas). Algo que resulta completamente lógico teniendo en cuenta que, para él “Cualquier manifestación comporta la poesía; tiene siempre un acto poético. Por eso se hace Milano Poesía en Italia, que es un festival no solo de poesía. Hay poesía, pero luego hay toda una serie de manifestaciones, porque todas ellas comportan una acción poética, un acto creativo” (Hidalgo en Parreño y Gallero, 1993; 153).

Seguramente, por esta complicidad e identificación de los propios poetas experimentales con las creaciones zaj, que como veremos quizá cabría poner en contacto con la conciencia de que lo que realizaban era un acto vanguardista de indudables connotaciones políticas, frente a plásticos

o músicos que, por sus particulares circunstancias, no se sentían tan proclives a la identificación. Por el momento, no obstante, quedémonos con que, gracias a sus experimentaciones poéticas, la obra de Hidalgo ha sobrevivido en ciertas historiografías del arte español, que han contemplado e incluido siempre su actividad en el campo de la poesía:

la familia literaria los reconoció muy pronto entre los suyos, aunque otorgándoles el apellido "poesía experimental" unas veces y "visual" otras. Son estos dos términos problemáticamente imprecisos, por lo que sería preferible clasificarlos por vía de exclusión como "otra escritura", tal y como hace J.A. Sarmiento. Ciñéndonos al enfoque literario, no cabe duda de que estas adscripciones de la poesía de Hidalgo señalan su peculiaridad, pero sugieren asimismo una cierta ininteligibilidad. Sin embargo, la mayor parte de su obra escrita (a excepción de *Viaje a Argel*) difícilmente podría considerarse esencialmente poesía visual – poesía para ser vista –. Por el contrario: es, digámoslo así, ante todo perfectamente legible, aunque también muy propicia para ser escuchada. Si ha sido tan poco atendida literariamente no es pues por su componente gráfico, sino por su misma textualidad. Para ser claros: admitiendo que son textos que se resisten a lo literario y lo poético, la institución literario-poética les ha respondido con idéntica desconfianza. (Parreño, 1997a; 273)

No obstante, y a pesar del reconocimiento de Hidalgo de cierta aceptación por parte de los poetas de su trabajo, la des-historización del mismo tampoco ha sido infrecuente en este campo. Así, podríamos decir que esta aceptación no ha dejado de estar supeditada a ciertos condicionantes, como no podía ser de otro modo, dada la conocida "indeterminación" de Hidalgo en todo cuanto ha producido. Los "desbordamientos" de disciplinas, y la incapacidad de poder enclavadas en una sola, y respondiendo a todas y cada una de las características "tradicionalmente atribuidas" a ellas (incluso en parcelas tan escasamente tradicionales como las de éstas), ha hecho que la poesía-musical, la escritura-silenciosa, la plástica-poética, la textualidad- antitextual de sus piezas y la anti-racional voluntad de todas ellas entremezcladas entre sí, hayan jugado, casi siempre, en contra de su capacidad real de asimilación histórica. Así, cabe constatar nuevamente con Parreño, quien junto a Sarmiento a sido quien mayores esfuerzos a dedicado a ubicar la obra poética de Hidalgo en su apropiado contexto, que:

Si en los primeros años de su trayectoria sus conciertos sin música provocaban desconcierto, si sus obras sonoras eran, además, sonadas, lo cierto es que ante los textos de ZAJ y de Hidalgo las reacciones fueron menos virulentas. Fundamentalmente, a mi entender, porque no

se enjuiciaban literariamente. Se interpretaban más bien como un elemento subsidiario (anuncio o partitura) de las obras de arte de acción. Es significativo que se catalogaran como "otra escritura" en el libro homónimo de J.A. Sarmiento. No quiero desacreditar el término, que por otro lado es menos inexacto aplicado a Hidalgo que el de "poesía visual". Sucede sin embargo que lo que en las artes plásticas conocemos por "arte otro" es el de los niños y los locos. Arte, en definitiva, de irresponsables e inmaduros. En el ámbito de la literatura esa "otra escritura" podría pues parecer la del parvulario o el manicomio. De una manera u otra, el caso es que poco interés han merecido los textos de Hidalgo desde el punto de vista literario: mientras que su obra plástica va ocupando poco a poco el lugar que le corresponde en la vanguardia española, estas se abordan desde el punto de vista gráfico, y rara vez atendiendo a su contenido. Sin embargo, la mayor parte de su obra escrita (a excepción de *Viaje a Argel*) difícilmente puede considerarse poesía visual -poesía para ser vista-. Por el contrario, es ante todo legible. Conviene que tengamos en cuenta, para entender mejor su propósito, el momento en que Hidalgo empieza a construir su obra poética, paralelamente a su teatro musical y su arte de acción. Es en los años sesenta, marcados por la eclosión de una serie de corrientes (a partir del arte conceptual) cuyo propósito se definía a todas luces como un intento de desbordar los hasta entonces tercos límites de la obra de arte. (Parreño, 1997b; 82)

5.2.3. Las Acciones fotográficas y objetuales

En 1969, Juan Hidalgo realiza la serie fotográfica *Flor y hombre*, compuesta de doce fotografías, que a decir de Valeriano Bozal (1997; 249) "indican una orientación nueva en la trayectoria de Juan Hidalgo. La fotografía no es, ya, un documento sino una obra en la que se nos cuenta una historia., tiene valor en sí misma y no como registro de otra cosa". Esta serie, junto con la que realizaría con la temática *Flor y mujer* o *La barroca alegre y La barroca triste*, realizadas ese mismo año, marcaban, desde luego, esa aparente nueva trayectoria de la carrera de Hidalgo (ya abierta de algún modo con la mencionada publicación del *Viaje a Argel*, elocuentemente presentado en la Galería Seiquer de Madrid); un giro que venía marcado por un cierto y novedoso interés en la capacidad de "permanencia histórica" de las piezas, y de la posibilidad de que éstas fuesen expuestas como "obra" concluida; "producto" insertable en el denominado "mercado del arte": vendible, exhibible e, incluso, museable.

Con ello, Hidalgo parecía romper con una de las dudas que más asaltaban a los críticos conocedores de las actividades de zaj desde su aparición en 1964: sus conciertos universitarios y callejeros, y los envíos de sus “cartones”, anunciando conciertos a los que no se podían asistir, y que había convertido la actividad de zaj en ese verdadero misterio y constante “desaparición”, producto de una suma de ausencias de las que, la primera:

hace referencia a la propia inmaterialidad objetual por medio de la cual durante un largo periodo de tiempo se reviste la actividad de Juan Hidalgo. [...]

Esta ausencia y su sorprendente carácter – dado que encierra un sentido heroico: ¿de qué ha vivido Juan Hidalgo, y no es de rentas familiares, durante todos estos años? - irá paliándose paulatinamente con el desarrollo objetual y fotográfico operado desde finales de la década de 1970 e inicios de 1980 [...] (Pérez, 207b; 111)

Desde luego, y más en el marco del “boom” que visitábamos como propio de las fechas en nuestro país, parecía imposible (e impensable), que un grupo “pretendidamente” artístico como zaj diese la espalda al circuito tradicional del arte y se dedicase a crear obras que no dejaban huella, que no les reportaba beneficio alguno, ni tan siquiera apoyo crítico, sino más bien lo que podríamos pensar como absolutamente contrario: gastos, el desprecio por parte de crítica y público e incluso la repulsa a sus capacidades creativas y profesionales, cuando no directamente problemas con los poderes gubernamentales del franquismo.

La cuestión, sin embargo, como todo cuanto afecta a la práctica zaj de Juan Hidalgo, nunca es fácil de delimitar, como no lo es su propia actividad “artística”. Así, este cambio aparente en la concepción de la “obra” de arte en la trayectoria de Juan Hidalgo, aunque hoy pueda parecer, precisamente, un cambio brusco en relación con el marco artístico a nivel nacional, ni mucho menos suponía una facilidad de introducción de la obra en los circuitos tradicionales del arte. En primer lugar, y como veremos con mayor detenimiento, porque por aquellas fechas la fotografía no estaba ni mucho menos considerada como un arte “autónomo”, ni contaba con un apoyo – y tan siquiera de conocimiento teórico- por parte de la crítica o el coleccionismo volcado en las distintas corrientes pictóricas y, si acaso, escultóricas.

En segundo lugar, porque el contenido de las obras, incluyendo esas aparentes escenas de relaciones sexuales y de deseo entre el hombre, la mujer y sus respectivas flores, con la exhibición de los atributos sexuales de unos y otros, en absoluto habían facilitado su exposición incluso en su primera exhibición pública en una feria alemana. Impensable, por tanto, que pudieran verse por las fechas en nuestro país, donde de hecho no serían expuestas hasta más de una década después.

La cuestión, sin embargo – como continúa explicando Pérez- tenía más que ver de lo que aparentemente pareciera con las “normas” que hasta entonces habían regido toda actividad zaij. Si ya veíamos durante el recorrido “artístico-biográfico” de Juan Hidalgo cómo los trasvases entre acciones, etcéteras y acciones fotográficas y objetuales fueron frecuentes, más relevante resulta ahora destacar el dato de que, si esto es posible en la “poética” de Juan Hidalgo, es porque todas y cada una de sus obras – sean efímeras, procesuales u “objetuales” en el sentido clásico del término- responden a los mismos ánimos de su autor, y por eso Pérez (*Ibid*, 114) no duda en ligarla con la primera ausencia (la documental), detectada al aproximarse a la trayectoria de Hidalgo:

esta primera ausencia que en verdad afecta tan sólo a un período – si bien extenso- de la trayectoria de Juan Hidalgo y con la que también se enfrenta quien desee – ya sea desde una perspectiva historiográfica y/o bibliográfica- aproximarse a este jinete solitario, se ve acompañada por otra ausencia. Una nueva ausencia que consideramos de mayor interés, dado que no reconocerla como tal supondría estar dotando a nuestro discurso de un sesgo historicista sobre el que no queremos que pivote. Teniendo en cuenta este hecho, la ausencia a la que ahora aludimos toma como punto de referencia un vacío que esquemáticamente abarca cuatro grandes cuestionamientos.

1. el rechazo del carácter autoexpresivo del artista.
2. La negación de un sentido conclusivo y unívoco en la obra.
3. La huida de cualquier identificación en el proceso de lectura.
4. La suspensión de una apreciación lingüística

Aunque compartimos aquí las tres primeras propuestas por completo, la última, acerca del carácter lingüístico de la obra de Hidalgo y su apreciación, creemos que precisa de una necesaria matización puesto que, precisamente, es la capacidad de “solazarse en los intrincados senderos de la textualidad” (Vindel, 2015; 28) , similar a la que ostentará posteriormente el arte conceptual del que nuevamente, como toda la órbita Duchamp-Cage, se convierten en inmediatos precedentes.

Pero la obra de Hidalgo, como venimos viendo, es siempre una obra-texto o, mejor dicho, una obra-proceso en el que nunca lo que queda es la obra en sí, sino parte del proceso (y nunca mejor dicho) que no queda ni mucho menos concluido con la aparente obra final. En este sentido, resultan paradigmáticas sus colaboraciones con fotógrafos y artistas con los que ha colaborado para sus creaciones fotográficas como Alberto Schommer, Peter Moore, Roberto Massotti, Fabrizio Garhetti , Giovanni Giovanetti, Orlando Britto, Jose Miguel Gómez, Nacho Criado y, sobre todo, Jorge Rueda, con quien realiza estas primeras obras del 69. Él mismo, reconociendo que identificarle como fotógrafo es un error – él siempre ha sido un “poeta raro”, y no acepta otra etiqueta-, da la clave de por qué sus obras, incluso estas fotografías, no pueden ser consideradas

únicamente como tal en el sentido tradicional:

Yo no soy fotógrafo. Utilizo la fotografía como cualquiera hace una fotografía al perrito, al primo, a la tía... da igual. Pero realmente lo que yo trabajo y en lo que he trabajado siempre es en acciones, porque yo soy un accionista, no soy un performer. He hecho performances pero pocas, lo que me interesa más es la acción. Yo tengo muchos años, entonces yo empecé muchos muchos años antes y desde el principio, después de una serie de cositas, empezaron las acciones, que es lo que yo he hecho tanto con mi cuerpo delante de quien sea como en imágenes fotográficas o lo que sea, que son "acciones fotográficas" (Hidalgo en Pérez, 2011)

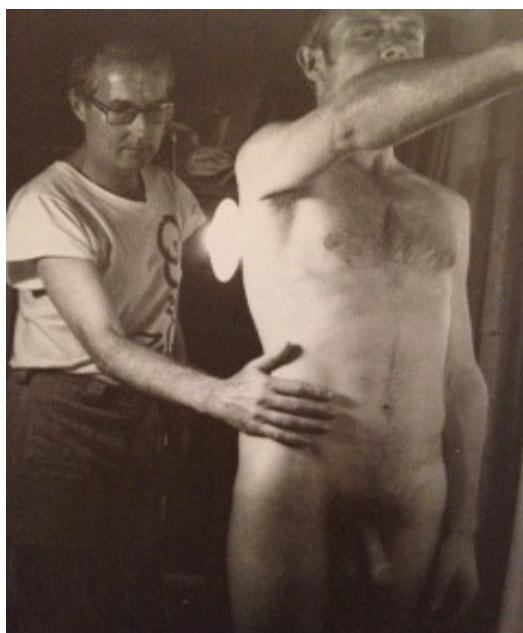
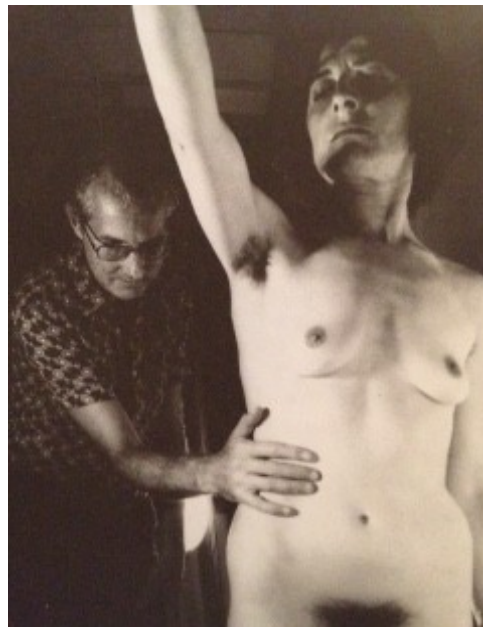
La "acción fotográfica" realizada en el estudio de Santiago Serrano en 1977, junto a Nacho Criado, que es quien realizó las fotografías de *Hombre, mujer y mano*, resultan ser un impagable documento de esta fluctuación conceptual entre los distintos objetos (y objetivos) creativos de Hidalgo. Acompañada de "la acción de una acción", en una serie de instantáneas en las que queda "documentado" el proceso de realización de la "acción", podemos comprobar en testimonio directo como, tanto en uno como en otro caso, lo que la cámara está haciendo (y la obra que más tarde será expuesta), no es una "fotografía" al uso, sino una "acción" en sí misma; que en lugar de quedar eventualmente registrada como "partitura" en forma de "etcétera" o de cartón, lo hace en imagen fotográfica. No se trata, tampoco, de una fotografía puramente documental, como sucederá con muchas de las que se realicen sobre las performances de la década posterior, generando agrias polémicas sobre su valor documental o valor como pieza artística (véase Morgan, 1996; 120) .

Una vez más, Hidalgo consigue subvertir las categorías artísticas conocidas para hacer tambalearse la mirada del espectador frente a sus obras – no pudiendo distinguir si se trata de una obra final o parte del proceso que realmente documenta como si de una obra conclusa se tratara-, y avanzando incluso propuestas que desde finales de los setenta y principios de los ochenta serán clásicas para la denominada "fotografía apropiacionista" en el registro de "acciones" como las de Cindy Sherman, en las que el autor/actor "propone, dirige, dispone, controla de forma minuciosa los elementos que el fotógrafo profesional debe recoger y plasmar. El acto fotográfico se convierte en un acto conceptual del artista".(Aguilar, 1993).

Idéntico carácter, como ya se ha señalado en diversas ocasiones, tendrán los múltiples objetos que, desde los años setenta, Hidalgo empezará a crear como otra de sus aparentes "concesiones" históricas a los formatos tradicionales de exposición. El proceso, como es fácil discernir es idénticamente "textual" en uno como en otro caso, y equivalente en tanto que "etcétera", "acción" y "acción fotográfica u objetual", e intercambiables entre sí con idéntico valor e importancia

anárquicamente desjerarquizada, en la que, adelantando discusiones muy posteriores, fuerza, como reconoce Manel Clot:

a ampliar márgenes formales y límites conceptuales, a propiciar una expansión del vocabulario específico del medio y a rehacer el propio concepto de lo que se estaba realizando hasta el momento, abogando por una mayor presencia de elementos procedentes de la cultura popular, desplazando la línea que separa alta y baja cultura, desarrollando una mayor intención crítica, demostrando un remarcable interés por la progresiva desobjetualización de procesos y de obras a partir de una ampliación enorme de las fronteras tradicionales de los mecanismos presentacionales, pugnando por una indudable inversión de los términos en los que se establece el código de miradas y recepciones, y recuperando un notable predominio de las ópticas privadas, las esferas personales y algunos dispositivos de la subjetividad, amén de un replanteamiento global de las propias nociones de representación y de espacio de la representación vigentes desde los postulados fundacionales de la modernidad, y acorde, por ejemplo, con otras formulaciones acerca del valor y significación de la misma idea de “imagen”. [...] Falsas copias y copias auténticas, impostura y representación: un intento por penetrar en las entrañas del mundo más allá de sus apariencias y formas, para encontrar el sitio que en él nos corresponde: una forma posible de pactar con el mundo o través de su representación sensible.” (Clot, 1997b; 74)



Juan Hidalgo, *La acción de una acción* , 1977

Acción fotográfica (Serie "Erótica")

51 fotografías (40,6 x 25,1), en Blanco y Negro

Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)

Fotógrafos: María Carballido y Santiago Serrano

Revisión, mejora de los negativos y positivación: José Miguel Gómez

5.3 La “apertura” del régimen vs las revueltas estudiantiles, la Ley de Prensa y la Censura de finales de los sesenta

No sólo las prácticas artísticas de los sesenta, queriendo adaptarse a las muestras internacionales más revolucionarias, parecían irse “abriendo” en el pesadísimo y gris marco de nuestro país. Como ya se perfilaba en relación con el auge de las galerías y las “vanguardias” pictóricas de los sesenta, los años 1962 y 1965 fueron, dentro de la organización del franquismo, fechas que contemplaron ciertos intentos de “apertura” por parte del régimen. Ambos intentos (absolutamente falaces, ya de partida) venían marcados por el régimen de los tecnócratas y dieron, como sus mayores resultados, la Ley de Bases de la Seguridad Social, el primero, y una Ley Orgánica, el segundo, que no resultaría ser sino una burla de lo que una constitución podría haber sido, pues en su referéndum “los españoles tenían “la oportunidad”, como decía Fraga [...] de dar un voto de confianza al Caudillo”. Un referéndum descontrolado al no existir un censo real de votantes, y en el que ni fueron contabilizadas las veces que un mismo individuo podía ejercer el derecho a voto, y que acabó con dar el “sí” a Franco con más de un 95% de los votantes; “[un] sí a la continuidad de un gobierno sin partidos políticos, sin elecciones libres, sin partidos elegidos, sin libertad de asociación política. Era la llamada “democracia orgánica”, extraño eufemismo para describir el *nuevo régimen de siempre* que aseguró la legitimidad de Franco hasta su muerte y su derecho de nombrar un sucesor” (Mangini, 1987; 197).

Sin embargo, en el seno de la sociedad española del momento había facciones críticas – desde las posiciones antifranquistas representadas en este momento por los soterrados comunistas con contactos con los líderes exiliados, los intelectuales contrarios al régimen y los estudiantes universitarios que cerraron filas en torno al SEU, burlando las propias estructuras generadas por el control fascista en las instituciones educativas superiores - que veían con profunda incredulidad la serie de modificaciones puramente cosméticas con las que se estaba embaucando tanto a los españoles como se vendía internacionalmente la “apertura” del aún cerradísimo e ideológicamente – también - “autárquico” régimen.

En este sentido, se sucederán a nivel social una serie de revueltas en estos años que incluyeron más de cien huelgas promovidas por CCOO en 1966, multiplicadas hasta por seis al año siguiente: en 1967 se declaró el estado de emergencia en el País Vasco por el inicio de las actividades terroristas del grupo ETA, y pensamientos marxistas, sociologistas, socialistas e incluso semiológicos empezaron a colarse en múltiples publicaciones, casi todas promovidas desde ámbitos universitarios. A este paisaje habría que sumar las revueltas provocadas por la suspensión del homenaje a Machado en Baeza de ese mismo año: punto de reunión y posibilidad de encuentro para los intelectuales contrarios al régimen que se vieron en aquella ocasión violentamente reprimidos, y que encontraron el apoyo, incluso, de figuras del exterior como Simone de Beauvoir,

Picasso, Miró o Calder en los actos que se conocieron como “La Capuchinada”, en los que la represión a religiosos ajenos a las prédicas del régimen se vieron apoyadas por varios días de asambleas entre intelectuales, clérigos, políticos y estudiantes contrarios al régimen.

Al mismo tiempo, la no menos perversa Ley de Prensa de 1966, que parecía asegurar unas mayores libertades en el campo de la publicación tanto periodística como literaria (y artística, en casos como el que aquí nos ocupa y que veremos con detenimiento), pero que en la práctica fue una estrategia más del aparato franquista para simular una apertura que no acababa por llegar.

Este caldo de cultivo de descontento y revuelta que, a pesar de no conocer directamente lo sucedido internacionalmente en el popular 68, que en palabras del por entonces Ministro del Interior “era mejor prevenir que curar”, casi repitió en nuestro país (en las medidas de nuestras posibilidades) el papel de vanguardia de las revueltas de manos de los estudiantes. A raíz del supuesto y muy discutible suicidio de Enrique Ruano durante un registro policial a su vivienda, debido a “actividades contrarias al régimen”, que se zanjarían con la “escapada” del estudiante y profesor universitario saltando desde un séptimo piso de la actual calle de Príncipe de Vergara, unido al descontento e incredulidad general ante la situación por parte de la comunidad estudiantil, generó una serie de revueltas que acabarían provocando el Estado de Excepción general de 1969 (Farga, 1969; 82 y ss). A partir de entonces, toda actividad universitaria comenzó a ser vigilada, y la policía al servicio del franquismo volvió a tener capacidad para actuar en el interior de los campus, algo que, como hemos podido ir viendo, resultaría fatal para un grupo como zaj, cuyas actividades se encontraban limitadas casi en exclusiva a ser visitados – y no contando, ni mucho menos, con las mejores de las bondades del público- en Colegios Mayores, Estudios experimentales, talleres de amigos y las mismas calles – espacios, todos ellos, para nada ajenos al control fascista del régimen del 39. No era una cuestión que afectase exclusivamente a zaj, si bien es cierto, aunque en ello también el grupo resulta un lugar ejemplar desde el que visitar esa característica que no deja de ser, en una nueva lectura política, uno de aquellos métodos de canalización alternativa de la actividad artística de nuestro país. Como señala nuevamente Jesús Carrillo al respecto:

Los colegios universitarios y las facultades iban a ser los escenarios predominantes de esta microescena vanguardista, como también lo eran de cualquier otra actividad cultural (cinefóruns, teatro de vanguardia, etc.) que se saliera del rígido circuito oficial. Allí convivían y se entremezclaban con aquellos otros que se congregaban bajo consignas ideológicas para confabular contra el régimen, compartiendo con ellos la pulsión por el agrupamiento, la sociabilidad y el trabajo colectivo, distanciándose del individuo artista, ya fuera por identificársele con el trasnochado modelo del pintor en su estudio, o con un residuo del sistema burgués de la cultura que había de ser defenestrado. Esta

“dinámica de grupos”, típica de la vanguardia, iba a cobrar un significado particular, casi subversivo, dentro de un contexto en el que los patrones de sociabilidad estaban rígidamente controlados y donde todo lo que se saliera de ellos caía bajo sospecha (Carrillo, 2001; 58-59)

Buen ejemplo del cariz político que tomarán estas “subversiones” a la rigidez cultural franquista, y a cómo transcurrían los sucesos provocados por la irrupción policial en las Escuelas, Universidades y Academias, puede encontrarse en la descripción (tanto escrita como gráfica, mediante el dibujo de un plano en el que indica trayectorias y barricadas de policía y estudiantes) relatada nuevamente por Ignacio Gómez de Liaño en su diario de 1972, año en que, elocuentemente, *zaj* decide abandonar España de forma definitiva:

Jueves, 20 I 72. Paso la mañana en la Escuela. Hay asambleas revolucionarias. Se suspende la clase. Al final de la mañana entra la policía, recorre pasillos frente a gritos antipoliciales de estudiantes; persecución, fuga, desbandada, gritos histéricos, mamporros, etc. En la sala del Claustro fue el final. Allí culminó la encerrona, anonadados, gritando de impotencia, acorralados, como si una gran ejecución fuese a cumplirse. Aquellos seres de cráneo de acero blandiendo en la mano enorme porra ordenaban el *cosmos* a su arbitrio. Eran la represión y la violencia. Fue una *imagen* terrible, aunque los hechos no revistiesen tanta gravedad. Hubo muebles y cristales destrozados. Y recorridos desolados, perseguidos por la expresión de la fuerza brutal, la negación del Deseo y de la Razón.

Reflexiono. Desde el punto de vista de la economía de la violencia, el estudiante tiene las de perder. Sin medios y sin equipo, queda a merced del ejército y de la policía. Su campo revolucionario esatría en la disolución y revolución de las estructuras académicas. [...] Hay que promover la ocupación efectiva de las clases; la expulsión de los catedráticos y profesores oportunos (Gómez de Liaño, 2013; 33)

De este panorama de falaces “ánimos liberalizadores” no podían salir indemnes las actividades intelectuales y artísticas, dando lugar – en apresurada conclusión, dados los estudios ya consignados en profundidad al arte de la década - a lo que Mónica Nuñez Laiseca (2006; 26) categoriza muy acertadamente como la “crisis del informalismo y la segunda vanguardia”. Un clima que como advertíamos venía propiciado por los intentos de normalización y modernización orquestados desde el propio gobierno, encarnado a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta en la figura y actuaciones del nombrado Ministro de Información y Turismo. Este, con su intención de mostrarnos “iguales” pero “diferentes” en el panorama de las democracias

occidentales, convirtió un eslogan como el famoso “Spain is Different” en la baza tanto de la diferencia de la cultura española en relación con la europea, como de la capacidad de integración en sus mismos proyectos de modernización política y social.

En este contexto general, despuntan una serie de circunstancias que marcarán la época desde el punto de vista intelectual y cultural, siguiendo de nuevo a Nuñez, “el cambio de actitud de los intelectuales españoles durante el desarrollismo no fue ajeno al talante aperturista y modernizador del gobierno de 1962, el cual, relajando la censura, estimuló indirectamente el acopio de información y el intercambio de ideas” (*Ibid*). Así, en un renovado interés por las corrientes vanguardistas y modernizadoras, ciertos críticos y responsables de plataformas culturales, incluso oficiales, empezaron a ser ocupados por militantes antifranquistas y surgieron “espacios de diálogo y cierta autonomía [...] Al amparo de esta “vista gorda” improvisada se idearon “nuevas” - o poco utilizadas- estrategias de contestación, como los recitales de música y poesía, los homenajes, las traducciones, los seminarios sobre temas de actualidad, los encuentros, les despachos laboristas, las manifestaciones en solidaridad, las cartas de protesta... bien es verdad que también hubo, lógicamente, escandalosas rectificaciones y sanciones a posterior” (*Ibid*)

5.4. Una posible revisión política de la obra de Juan Hidalgo/zaj

En este panorama, el arte y las prácticas artísticas no podían salir indemnes de la absoluta politización de la vida española. Zaj, como en tantas otras cuestiones, aparentando mantenerse “al margen” de cualquier movimiento y etiqueta política específica, sufriría, sin embargo, unas demoledoras críticas en buena medida orientadas políticamente, que podrían hacernos pensar si verdaderamente, al margen de interpretaciones propias de la “politización” de todo cuanto surgía al amparo de la terrible dictadura, la obra de Juan Hidalgo y zaj no podía contar – hasta en su mismo vanguardismo- con una poderosa lectura crítica en este sentido.

La Dictadura actuó como una lente a través de la cual todo se veía deformado – y todo se veía, necesariamente, a través de ella-, el informalismo, el realismo, la narración figurativa, las actividades de Hidalgo, Marchetti, Marco, Barce, etc. La capacidad de los artistas se puso a prueba en ésta atmósfera irrespirable; con tal escasez de oxígeno, supieron rechazarla y desbordarla. No se pusieron al margen, como si no existiera, no se exiliaron, bien al contrario; la enfrentaron y en el enfrentamiento la trascendieron. Cuando la Dictadura dejó paso a un paulatino proceso de normalización de la vida española, cuando la lente desapareció, también desapareció la deformación: las cosas, el arte de los años sesenta pudo verse con claridad y con su figura

adecuada. Es entonces cuando la condición de Zaj se percibe con toda intensidad; como alternativa a la tradición vanguardista de la que era heredero el informalismo, más radical que Fluxus o, al menos, más radical que algunos de los ejemplos consagrados de Fluxus. (Bozal, 1997; 245)

Así, siguiendo nuevamente la lectura del profesor Valeriano Bozal en el texto dedicado a Hidalgo en su antológica, propondremos la posibilidad de lectura política de las prácticas de Zaj desde la actualidad. Para ello, y dada la escasez de estudios que hayan afrontado a Zaj desde esta perspectiva, será fundamental recurrir, paradójicamente, precisamente a esas fuentes detractoras de sus actividades, a las que connotaban políticamente, así como a la “politización” posible de prácticas como las de Cage y Fluxus como ejemplo de esos posibles “enfrentamientos y desbordamientos”.

Es precisamente a raíz de la aparición de una red como Fluxus (a la que, no olvidemos, Hidalgo perteneció como lejano y “exótico” miembro, que se negó a integrarse en un grupo cuyas actividades no fuesen “Zaj”, a pesar de los fuertes y fructíferos contactos que tuvo con algunos de sus principales miembros) cuando actividades artísticas como las desarrolladas por la órbita empezaron a ser leídas, en el clima cultural de los años sesenta, desde una perspectiva política. Siguiendo declaraciones del fluxus Henry Flynt sobre Maciunas, a quien podría señalarse como “creador” de la red internacional de artistas: “[Hacia 1963], Maciunas se inclinó hacia una posición de hostilidad hacia la cultura establecida – basándose en que la radical falta de pretensiones y [el arte radical] se suponían acordes con las políticas de izquierdas” (Higgins, H. 2002; 164)

Los propios miembros de Zaj, inmersos sin duda en la “lente” que mencionaba Valeriano Bozal, y que convertía durante aquellos años de la dictadura todo hecho cultural en político, daban cuenta de cómo estas experiencias radicales en el arte eran indudablemente identificadas con una izquierda no menos radical:

En el contexto de aquellos años, en España todo era política. Por ejemplo, cuando Juan Hidalgo, Walter Marchetti y yo hacíamos Zaj en Bilbao o en otros lugares, normalmente no había mensaje político explícito salvo excepciones. Sin embargo, cuando hacíamos Zaj delante de la gente, esta empezaba a gritar “¡libertad!”, cantaban La internacional, de modo que un acto que en sí mismo no era explícitamente político se transformaba en un acto político porque el ambiente lo era”. (Ferrer, 2004; 130).

Una situación que embargaba a todos los integrantes del panorama cultural, modificando

ostensiblemente la recepción y valoración de las diferentes prácticas artísticas como zaj. Tal y como da cuenta de ello Barber: “Si el lenguaje de la vanguardia musical fue asimilado con prontitud tras los primeros y sonados alborotos, ZAJ cargó con las iras de todos: críticos. Público e incluso de los propios compañeros de generación, pero influyendo sobre el arte español de manera tan decisiva que podemos afirmar que de ZAJ que ha polarizado a toda la élite cultural española” (Barber, 1976; 35)

Como veíamos en el apartado anterior, y en relación con el “anarquismo” al que frecuentemente acudirá Hidalgo, la confusión entre libertad artística y libertad individual parecía inseparable de unas actividades que promovían la unión necesaria entre vida y arte. Así, nuevamente Tomás Marco, en ese preciso y convulso año de 1968, daba cuenta de cómo las actividades musicales de zaj podían suponer la desestabilización misma del género tal y como hasta entonces se había conocido, y configurado, alrededor de un determinado público y marco cultural, cuya acción como “clase privilegiada” había tenido un indudable componente político en la codificación de las distintas esferas de creación y exhibición artística:

Con la aparición de las actividades tipo Fluxus, tras su sonado Festival de Wiesbaden en 1962, la música y el arte en general cobraron un giro de 180 grados. Dos cosas han perjudicado su desarrollo: de una parte, el evidente vedettismo de muchos de sus iniciadores (Paik o Higgins, por ejemplo); de otro, el que su problemática abarca elementos mucho más amplios que los de la música, lo cual, por otra parte, es menos importante, ya que se trata de una actuación sobre la sociedad y, por consiguiente, necesariamente sobre la música.[...] Llegamos, pues, a que la crisis del concierto está en la crisis de la sociedad que lo produjo. Contribuyendo a modificarlo contribuiremos a cambiar esa sociedad. (Marco, 1968; 11-12)

Nuevamente, es Llorenç Barber quien en 1976 (poco después de la muerte de Franco y con el régimen en camino a la democracia), da buena cuenta de cómo esas implicaciones políticas que se percibían como tal en el momento (y que estallarían efectivamente en los años de 1968 y 1969 a nivel social) no estaban en absoluto equivocadas. En su reflexión, apunta muy oportunamente a la implicación política de las prácticas artísticas, y al papel de mediador y de control que los regímenes como la dictadura habían tenido en su capacidad de expresión y desarrollo:

la obra de arte es un producto cultural y, como tal, sujeto a las normas que impone quien domina el mercado cultural. Así, el Estado y el capital, aun no dominando los medios de producción (el músico supuestamente “libre”) dominan los medios de distribución, cuyo poder (el medio es el

mensaje) es determinante, no sólo por la potestad de prohibir, relegar o dificultar un producto artístico, sino por el poder de neutralizarlo: ya sea mitificándolo y llenándolo de un contenido sacral o domando el posible poder transformador al encauzarlo hacia un determinado público, lugar o momento. Cuando el público hace hincapié en la eficacia transformadora de su obra, no debe olvidar que aun sigue siendo importante su aportación: la dimensión estética es una de las dimensiones posibles, y no la única. La obra sería eficaz si se utilizara un método de trabajo que, parafraseando a L. Nono, se cuestione constantemente: - ¿Quién se es, dónde se encuentra uno, por qué se escoge un campo de acción concreto? -¿Cómo y bajo qué "punto de vista" se escribe, por qué y para quién? - Verificar la "circulación" del producto, sus distintos "consumos" por parte de públicos diferentes a los que se ofrece y de quienes se recibe una provocación, una participación. (Barber, 1976; 34)

¿Y qué opinión aportan, al respecto los propios miembros de zaj? Una opinión sin duda necesaria e importante para poder afrontar con la mayor justicia posible las implicaciones en este sentido de las creaciones de Juan Hidalgo. Él mismo, como ya hemos podido ir viendo en varias ocasiones, no se ha mantenido nunca ajeno a este tipo de cuestiones, y desde sus primeras declaraciones, cuando aún estaba en pleno proceso de formación musical, jamás olvidó que arte y sociedad estaban inexorablemente unidos y que, por mucho que la lectura política fuese unida a la artística (y viceversa) no se trataba en absoluto de esferas excluyentes entre sí, o que tuvieran que privilegiarse una sobre la otra en el universo horizontal y desjerarquizado de zaj. Así, en una de las múltiples revisiones que el artista ha realizado sobre la "politización" de zaj durante los sesenta, aportaba la siguiente reflexión, reincidiendo una vez más en los argumentos que ya aportaba en su entrevista con José Luis Brea en 1989, con motivo de su proyecto de revisión del arte español contemporáneo:

Si tienes las ideas claras, el arte siempre es político. Aunque no te enteres. Cualquier acción es política. A mí no me interesa lo panfletario. Yo he vivido los momentos difíciles del régimen. Tenía ocho años cuando empezó el "glorioso alzamiento nacional". Me gocé (como se dice en Canarias) toda la historia del fascismo, y fue muy duro porque estaba siempre esperando. Llegué a pensar que iba a morir con Franco aún en el poder. Fueron cuarenta años. Franco murió cuando yo tenía cuarenta y ocho y fue para mí una alegría enorme. El arte siempre es político. Pero mi actividad no era sólo política, no hacía algo sólo para que fuese político. Hoy en día, sobre todo en el ámbito catalán, se

considera que la militancia antifranquista era algo así como un elemento identitario para los pioneros del arte conceptual en España.

La militancia antifranquista era algo absolutamente lógico en aquel momento. Ahora bien, en los caminos del arte, quieran o no quieran, con 81 años puedo decir que yo empecé antes. Siempre he sido muy modesto, pero el arte conceptual lo iniciamos en España Walter Marchetti, un poco Ramón Barce y yo mismo. Y posteriormente otras personas, algunas, con muchas pretensiones. (Albarrán Diego, 2012; 361)

Desde luego, la política y la legislación franquista, con el papel de la policía, la censura y los mecanismos de coacción a cualquier manifestación (y no sólo cultural), que pudiese disenter con la ideología impuesta por el franquismo, afectó profundamente a zaj y a la obra de Juan Hidalgo. Y no sólo por los improperios lanzados por la prensa ante cualquier espectáculo zaj. Sirva al respecto sobre el nivel de coacción que tuvieron que sufrir que, además de las clausuras de espectáculos, censura a la que se vieron sometidos e incluso investigaciones policiales a las que nos aproximaremos con mayor extensión, el clima de prohibición gubernamental llegaba a afectar a la vida privada de los miembros del grupo que, con motivo de la misma, como fue el caso de Ramón Barce, tuvieron que apartarse de zaj:

ramón barce dejó de trabajar con nosotros. me escribe en una carta: Quería haber pasado por tu casa, pero no he tenido tiempo en absoluto. Desgraciadamente, y a causa del contexto profesional burgués en que uno se mueve, tendré que renunciar por ahora a toda actividad de zaj, ya que algunas personas de las que dependo económicamente se escandalizan bastante y me ponen en una mala situación con vistas a mi renovación del contrato de trabajo en... Parece mentira, pero hay gente que se muestra casi ofendida por la música de acción y similares... No puedo, pues, tomar parte en este festival zaj, ni siquiera en el concierto postal, pues parece que tal cosa molesta más todavía que la representación escénica, y tanto como el callejeo y los "sucesos"... Y siento horriblemente no poder participar en este festival que podía ser para mí tan divertido y liberador. en fin: trataré de arreglar esta situación más adelante. Tengo una posibilidad pensada; ya os la contaré. Un abrazo. Ramón. (Hidalgo, 1969; 432-433)

“Contexto burgués” y “arte de vanguardia” parecían así enfrentarse en nuestro país delimitando una verdadera “tardovanguardia” que remedaba incluso en estos enfrentamientos las propuestas radicales de principio de siglo, que tampoco aquí se vieron con la virulencia en este

enfrentamiento que tuvieron las europeas. Esta carta de Ramón Barce, fundamental para entender el contexto en que zaj desarrolló sus actividades durante los años sesenta, nos puede servir de inmejorable guía para intentar plantear, no obstante, las verdaderas relaciones que zaj pudo mantener (y enfrentar o evitar, e incluso subvertir) con la legislación y política franquista.

5.4.1. Juan Hidalgo, Zaj, y la transgresión de las esferas.

Por si lo hasta ahora apuntado fuese poco, en la mencionada “biografía” que el mismo Hidalgo escribe sobre zaj en 1969, dando una buena cuenta de las actividades del grupo, no duda en incluir el lugar en el que, de manera casual o no tanto, se encontraba zaj en París, como parte de su gira europea, en el preciso instante en que “estalló” una de las revoluciones sociales mas importantes de los años sesenta, con las revueltas estudiantiles del “mayo del 68”: “7 de mayo de 1968. parís, museo de arte moderno. concierto zaj organizado por ARC (animation reserche confrontation). allí: juan hidalgo, walter marchetti y esther ferrer. en la calle: les barricades” (Hidalgo, 1969; 441).

Estar en la calle, en aquellos años, parecía sinónimo de estar en las barricadas, fuese en el París del 68 como en el Madrid de la época, donde la calle, como todo, era una zona “vigilada” por parte de la dictadura franquista: la calle, uno de los lugares predilectos de Hidalgo y compañía, en los que iniciaron la actividad de zaj aquel noviembre del 64 en el que realizaron el traslado de los tres objetos de madera. Un traslado en el que, elocuentemente, durante una parada en un bar de la calle Bailén el creador del vocablo “zaj”, Ramón Barce, suspiró aliviado al comprobar que, por el momento “Todo va bien” (Sarmiento, 1996; 15). Lo único que podía ir mal, en el contexto de la vigilancia franquista de las calles, el derecho de reunión y acción en las mismas, el delito casi anticipativo de “vagabundeo” o la alteración del orden público, era que hasta entonces no hubiesen tenido incidente alguno con las fuerzas del orden.

5.4.1.1 Las acciones callejeras

Viendo las imágenes de este “traslado”, mucho menos llamativo que las otras incursiones de zaj con sus festivales “por calles y plazas” o su extravagante “Viaje a Almorox”, parece que la estrategia de discreción inicial, donde casi podría decirse que zaj se disfrazó de transeúntes que se limitaban a desplazar unos extraños objetos sin levantar excesivas sospechas, fue incrementando su visibilidad y participación en estos eventos. Fuera como fuese, y como señala iluminadoramente Lucy Lippard sobre el papel que la calle jugó como lugar de acciones de carácter artístico a mediados de esa década, reincidiendo en algunos de los síntomas que ya venimos visitando de la cultura y el “arte radical” de la época:

Para cambiar las relaciones de poder inherentes en el modo en el que el arte se produce y distribuye en la actualidad, necesitamos continuar buscando nuevas formas *enterradas como energías sociales aún no reconocidas como arte*. Algunos de los intentos más interesantes son aquellos que re-enmarcan prácticas o lugares no necesariamente artísticos mirándolos a través de los ojos del arte. Ésta, también, es una idea que tuvo origen a mediados de los años 60. En esa época, ese "mirar al entorno" era resultado de un rechazo al arte como "objeto precioso", como una cosa más con la que llenar el mundo. La idea consistía entonces en mirar hacia lo ya existente en el mundo y transformarlo en arte por el proceso de ver, nombrar y señalar en lugar de producir (Lippard, 1995)

A pesar de la filiación parisina del asunto, no cabe pensar (aunque algunos así lo han querido hacer notar con los paseos madrileños de Zaj) en una posible influencia de la "deriva" situacionista. Bien es cierto que ambas podían tener como fin último poner de manifiesto el cuestionamiento de las esferas "públicas" y "privadas" y del modo en que ambas están connotadas cultural y políticamente. La calle, como todo lo demás, en el fondo de lo que partía era de cuestionamientos sobre la vida cotidiana y el modo en el que está codificada por el poder, e incluso el modo de subvertirlos (en cuyo estudio destacarían en el momento las obras de Henri Lefevre [1968]).



Zaj, *Concierto por calles y plazas de Madrid*, 1965

21 de mayo de 1965

Fotografías en blanco y negro, 10,5 x 7,5

Sin embargo, las derivas de zaj parecen responder a un doble propósito: el primero, el carácter de “procesión” que algunos han querido ver incluso dedicada a John Cage o Durruti, como veíamos, que sin embargo parece tener más que ver con el concepto de “recorrido japonés” que domina toda la poética zaj. En segundo lugar, el mencionado hecho de “apropiación” y “relectura” (por utilizar el término usado por De Certeau [1980; 110]) de las calles, que podría tener una indudable lectura política, teniendo en cuenta que declaraciones como la popular muestra de soberbio despotismo del por entonces Ministro del Exterior, Manuel Fraga, cuando en 1976 sentenció en el Senado que “La Calle es mía”, daban buena cuenta de la idea de control gubernamental que durante los años del franquismo habían dominado la ideología fascista, y se habían convertido en fácticas por medio de terribles creaciones como la del Tribunal de Orden Público, inaugurada tan sólo un año antes de que zaj “echara a andar” por las calles de la capital.

Es más que posible que por este control administrativo y policial dirigido desde el gobierno fascista, y por la “productiva” labor de censura llevada a cabo por las “autoridades competentes” (que los peores críticos de zaj pedían que utilizaran su poder para cancelar sus espectáculos), por lo que zaj utilizara su particular capacidad de “apropiación” de las prácticas opositoras en sus propias acciones, para utilizarlas en su propio favor. De tal manera, la estrategia de enviar el cartón avisando del “Traslado” una vez que éste ya se había desarrollado, podría tener no sólo valor como el citado “signo de ausencia” de su actividad, como de escamoteo directo de cualquier labor censora sobre la misma que pudiera derivarse de una acción no permitida por las autoridades por las calles de Madrid. Esa, precisamente, que hacía que Barce suspirara aliviado al ver que “no pasaba nada”. ¿Habría “pasado algo”, quizá, de haber realizado con antelación esa invitación que alertara de la primera acción de zaj? Respondiendo, el mismo Hidalgo señala que, aunque “no pretende hacer historia”: “mi trabajo llegó en un momento en España que no podía realizarse. Había que pedir permiso para todo.” (Méndez, José; 1990)

Tan unidos parecían estar estos conciertos zaj al panorama crítico de esos años sesenta que pronto, en cuanto se realizaron en otro ámbito que no fuese la calle (desde las galerías de los ochenta a museos y salas de exposición en las que aún realiza Hidalgo reinterpretaciones de piezas de aquella época), los mismos parecieron rendirse a la “historia” en lugar de a la “barricada” que anunciaban sus acciones. Algo que como ya se ha comentado en alguna ocasión ha sido frecuente que suceda no sólo con las prácticas artísticas más radicales y vanguardistas, sino que la lógica del capitalismo occidental ha utilizado a lo largo del pasado siglo como una de sus más poderosas armas para mantener el *status quo* de la hegemonía. Ésta, según recuerda Hebdige por medio del concepto de Gramsci de “equilibrio móvil” citado por Hall: “sólo se mantendrá a condición de que las clases dominantes “consigan poner de su lado todas las definiciones opositoras”, con lo que todos los grupos subordinados estarán, si no controlados, sí por lo menos contenidos dentro de un espacio ideológico que no aparecerá en absoluto “ideológico” (Hebdige, 1979; 31).

Así, como será necesario tener en cuenta en adelante, pero cabe traer ahora a colación, no será extraño que la “hegemonía” (también llamada Cultura, en estos casos), acabe por acoger, como los propios situacionistas anunciaban, las acciones más revulsivas contra la Cultura misma bajo su ala, convirtiéndola, incluso, en “el último producto del mercado”, idéntico al que promovía el sistema que intentaban derrocar. De tal manera, y tras apuntar sobre zaj que: “Si el lenguaje de la vanguardia musical fue asimilado con prontitud tras los primeros y sonados alborotos, ZAJ cargó con las iras de todos: críticos. Público e incluso de los propios compañeros de generación, pero influyendo sobre el arte español de manera tan decisiva que podemos afirmar que de ZAJ que ha polarizado a toda la élite cultural española” (Barber, 1976; 35) el mismo autor apunta, un año después, que: “con ser lo más coherente de las propuestas artísticas de nuestros años sesenta, ha pasado de ser un revulsivo, al que había que denunciar como clamaban exasperados los críticos, a ser distracción de galerista, escritores y fotógrafos de sobra conocidos en nuestro mundillo. ¿Estará el arte condenado a reducir y apoyar el sistema social dominante, incluso a pesar de sus propuestas en contra? Todo arte que no sea consciente de sus posibilidades y sus límites (entre ellos la obsolescencia a que está sujeto) y que no contribuya a una transformación real de la sociedad, desde luego que sí.” (Barber, 1977b)

Demasiado temprano, quizá, para dar semejante diagnóstico de la actividad de zaj en relación con el panorama político-cultural de nuestro país, pues el tiempo ha demostrado que su capacidad para entrar por las fisuras del sistema y dinamitarlo desde dentro no acabarían, ni mucho menos, con su “historización” durante los setenta y ochenta, sino que los acompañarán aún cuando el Museo Reina Sofía realice su exposición antológica, y zaj decida entonces disolverse como grupo definitivamente. Una situación, desde luego, que los componentes mismos del grupo parecían prever como otro de los “campos de acción” anti-institucional por los que zaj tendría que acabar actuando. Tal y como reconocía al respecto Walter Marchetti en esa fecha:

Juan ponía siempre en tela de juicio cualquier cosa, y cuando a principios de los años setenta decidimos dejar de hacer cartones y conciertos Zaj en España, de hacer sobrevivir a un cadáver, porque Zaj era ya para los dos un cadáver, el problema se convirtió en historia, en víctima de la historia.

¿Se refiere a la museificación de zaj?

Sí, porque todo estaba muy bien cuando nadie nos hacía caso, eso era lo importante. (Marchetti en De Santa Ana, 1997g)

5.4.1.2. Los cartones y conciertos postales zaj

Lo importante, según Marchetti, era pasar desapercibidos; escapar de “la historia”, realmente, antes de que la Historia (la que cuentan los manuales al uso), los convirtieran en parte de su relato, des-historizándolos y convirtiéndolos en algo completamente distinto de lo que (al menos hasta entonces) habían querido ser. Y eso es algo que no sólo con sus acciones callejeras podían conseguir, sino que sus “signos de existencia” también podían ser sus “signos de desaparición”, como parte de su proyecto -político- transformador.

Iniciado como espectáculo de “Teatro Musical”, en 1964, las actividades del ZAJ se convierten rápidamente en “incalificables”. Inundan el tráfico cotidiano de la ciudad y se entrometen en la vida privada de los individuos removiéndolos de arriba abajo con misivas mandadas a domicilio. Intervienen en actos culturales. Penetran en una exposición de pintura e inauguran una nueva forma de contemplación: la contemplación ZAJ. Ahí donde ZAJ aparece, la vida queda modificada de forma ZAJ. ¿Y cuál es la forma ZAJ? La forma ZAJ es ZAJ porque ZAJ no es ZAJ. (zaj, 1972;19)

Zaj es contundente en sus intenciones: su pretensión es “inaugurar una nueva forma de contemplación”: una enmienda a la totalidad en lo que al arte se refiere. Como en los mencionados ánimos de la vanguardia clásica marxista, rimbaudiana y bretoniana, “cambiar el arte” (o lo que es lo mismo, cambiar la manera de mirar), para cambiar el mundo. De este modo, se convierten en unos revolucionarios -sin duda políticos- que se entrometen y remueven la vida privada de los individuos. Para ello, como maestros zen, señalan el camino de la “iluminación” revolucionaria que cambie definitivamente la percepción del mundo, la realidad y la sociedad; ese que convierta a los individuos en seres más libres y capaces de aceptar que “zaj sea zaj porque zaj sea no zaj”.

de lo que se trata es de que en este momento estamos tratando la música como arma política. Porque para que el ser humano llegue a hacer de su vida un arte es necesario la destrucción de todo el sistema que actualmente rige en el mundo. Lo que interesa es transformar, una transformación completa de la vida humana, de las cosas. Y en este sentido el arte puede tener todavía vigencia, si el arte o la persona que lo realiza o hace se propone subvertir el orden constituido, pero si no es una experiencia que no sé hasta que punto es válida. Naturalmente llegará el momento en el que cada uno hará lo que desee, pero en todos los sentidos se debe contribuir a ese cambio y ofrecer esas posibilidades. Todo ha de ser completamente distinto: a un hombre nuevo le ha de corresponder una nueva forma de existencia y una nueva

mentalidad. Esperemos que llegue un momento en que no haga falta ningún sistema que la gente pueda ser tan libre que pueda respetar la libertad de los demás y todo sea maravilloso. (Hidalgo en Zaya, 1975;37)

Así, en una nueva (re)interpretación del *Recorrido japonés* que, una vez más, tenemos que admitir que resume la totalidad de la obra de Hidalgo, el objeto que en esta ocasión realiza ese “recorrido cualquiera / de duración indeterminada / o / a determinar para cada ejecución [...] oculta / o / abiertamente” no es otro que el de los múltiples y coloridos cartones que zaj envía por correo “entrometiéndose” en la vida privada de los destinatarios sin necesidad de concitarlos en un concierto tradicional o callejero; sin tener que citarlos en un bar (que no sea el de zaj, al que invitan con cada cartón, porque las propinas, el “algo” de zaj se dan en cualquier parte con gratitud y alegría). Con su “economía poética de lo mínimo expresa su generosidad en acciones, en las que están las huellas de los amigos, rastros de conversaciones, chistes privados, guiños de complicidad. No lo ocultan: dan las gracias a los que quieren, cierran *el cerco de una confabulación*” (Castro Flórez, 1997; 291). Burlando de nuevo las normas de reunión y censura del franquismo, zaj envía sus conciertos por correo, convirtiendo a todos sus receptores en autores y actores del mismo, rompiendo así cualquier noción que tuviesen de lo que una “obra de arte” podía ser y, más aún como señala acertadamente Isabel Lázaro (2009; 19) despliegan su consignas de “NO CENSURA/ NO JURADO” que subvertía las reglas del arte, pero también las de la dictadura: las esferas de acción pública y privada y , muy especialmente “la rebelión ante las convenciones del medio postal, organizado y censurado desde el régimen [...] que en muchos casos realizaban una función de crítica social” (*Ibid*) como la que alienta el mencionado integrador y “maestro” de las prácticas vanguardistas relacionadas con la escritura experimental, Julio Campal, y desarrollarán más adelante artistas de la órbita conceptual catalana como Rafols Casamada, Josefina Miralles, Bigas Luna o Luis Utrilla.

Serán precisamente estas prácticas conceptuales desarrolladas cuando zaj ya ha abandonado incluso la práctica, las que ayuden incluso a la comprensión de lo que el gesto de Hidalgo y Marchetti había supuesto ser en la España de finales de los sesenta: esa España de la dictadura y el “boom” del objeto artístico tradicional en la que “Juan Hidalgo-Zaj está rompiendo las “reglas del juego” que muchos artistas proclaman que hay que aceptar para llegar al mercado y que su mensaje sea perceptible. Pero frecuentemente a la sensibilidad artística no le es dada la elección del medio de expresión. Todo un complejo de motivaciones íntimas le impele a la elección inconsciente, a la manifestación espontánea en una sola – y solo una- dirección, pero al hacerlo se asume una ética de acción con todas las consecuencias” (O’Shanahan, 1973; 7)

Tal ha sido el compromiso hidalguiano con todas y cada una de sus propuestas que jamás, en los más de cincuenta años de carrera zaj que puede tener a bien ostentar, ha dudado en mostrar abiertamente cuáles han sido sus motivaciones y propósitos. Con la misma claridad que creó su árbol genealógico, a partir del cual era posible trazar el marco de influencias de zaj, no han sido pocas las ocasiones en las que ha defendido una poética que ya nos va sonando a conocida, y que él se ha atribuido bajo una etiqueta no menos familiar, a estas alturas del texto:

Yo creo que es importante decir una cosa y es que yo soy un "poeta raro". [...] La palabra artista yo la detesto, me han puesto artista [haciendo referencia a la cartela identificativa del evento] y yo había pedido que me pusiesen *poeta raro*. Pero este país tiene que cambiar en ciertas cosas muy importantes. Menos mal que hay un grupito que esta en la puerta del Sol, y otro en Barcelona, y otro en muchos otros sitios, que a ver si no meten la pata y van cambiando algunas cosas. Porque la tradición – y mejor no hablar de la tradición que ha regido este país durante muchos años- pues es un poco cutre, muy cutre. Bueno, entonces si a mí me preguntan cómo quiero estar nominado en un sitio y lo que yo digo es "poeta raro" ¡pues es "poeta raro" lo que tienen que poner! Y no poner "artista", porque artista es Lola Flores, por ejemplo: eso es lo que es en España ser artista, que yo sepa. Los artistas porno me interesan más... a mi la pornografía me gusta mucho. Pero lo demás no me interesa para nada. (Hidalgo en Pérez, 2011)

Nuevamente, nos encontramos con un perfecto resumen de la "poética rara" que Juan Hidalgo siempre ha defendido. Todos los elementos hasta ahora conocidos se funden en ella: la desjerarquización del papel del "arte" y los "artistas", el papel (aún pendiente de observar, y no porque su importancia sea escasa) de la "pornografía" y el interés por la sexualidad en su obra; el absoluto rechazo a la tradición asociada a la dictadura, y el apoyo a muestras de liberación política como en ese momento suponían ser las acampadas del movimiento 15M. Y, sobre todo, por lo que ahora nuevamente nos interesa, el papel que un "poeta raro" y su extraña poesía podría tener como catalizador de todas estas cuestiones.

Esto es especialmente visible en sus "etcéteras", a lo largo de los que despliega todas estas y otras muchas cuestiones. Lo más interesante de ellas, tal y como se destacaba ya sobre ellos, es su carácter de "ready-made" lingüístico: de estructura encontrada y sacada directamente de la cotidianidad, transformada necesariamente en su traslado a la escritura. Nuevamente, nos

encontramos en la estela preconceptual de priorizar los procesos frente a los productos, el acto frente al resultado del mismo (similar al que proponen los “Events” fluxus de Brecht); la intención, verdaderamente política en un momento de la disolución del mundo en los objetos de consumo, de no aportar más objetos al mundo, sino “resignificar” lo ya producido (ya escrito), descubriendo el significado oculto de la mediatización y control al que está sometida la propia vida cotidiana:

En *Antídoto* (1967) que consiste en beberse medio litro de leche, lo que hace es simplemente tomarse la leche: “A mí la leche, por ejemplo, no me gusta y nunca la bebo en casa. Pero en esta acción no estoy tomándome la leche en casa ni estoy desayunando, estoy tomándome la leche en otro contexto. Yo simplemente sé que tengo delante de mí una mesa, medio litro de leche en una jarra o en un cartón y un vaso. Y sé que todo lo que tengo que hacer es hacer pasar ese medio litro de leche de la jarra al recipiente que llevo dentro de mí valiéndome del vaso. Eso es todo lo que tengo que hacer. Aunque esa leche llegue a mi estómago y desate allí reacciones más o menos normales, no tiene nada que ver con el hecho de que yo me beba un vaso de leche en mi casa” (Jiménez, 1989; 56)

Se trata de la misma estrategia que utiliza en su *Viaje a Argel*, esa nueva – y por tanto, silenciosa e inexistente- noche de *Las Mil y una Noches* en las que las “502 experiencias” no son sino precisamente eso: 502 experiencias sacadas del verdadero viaje de Hidalgo, que no es relato, sino vida cotidiana: no convertir la vida en relato, sino el relato – el acto creativo y azaroso- en vida cotidiana, desligándolo de cualquier idea de “genialidad” y de “arte” en el sentido tradicional del término:

toda la labor de Juan Hidalgo, a la vista de su libro, lo que trata de conseguir es el encuentro de la significación (inútil en una sola dirección, susceptible siempre de multiplicarse) de los actos cotidianos. Usar palabras, formas y fórmulas como nuevas construcciones capaces de violentar e incitar, el mundo del equilibrio lógico y convencional. Nuevas construcciones en las que la palabra, o la letra, o los actos, se puedan valorar gráfica, cualitativa y cuantitativamente, pero nunca apegados a las convenciones significativas o semánticas. (Rodríguez Padrón, 1973; 10)

No era una opción que desarrollara exclusivamente Juan Hidalgo o Zaj. Aunque sus acciones “musicales” fuesen realmente novedosas en el panorama del arte español (únicamente precedidas en su significación de la vida cotidiana como elemento de cuestionamiento artístico y

político por los *Vivo Ditos* que Alberto Greco realiza en Ávila a principios de los sesenta, no exentos también de buena parte de la ironía y el humor de éstos actos zaij de utilización y descontextualización de la vida cotidiana, y con idéntica intención de erradicar la separación entre el arte y la vida [Rivas, 1991]), las experimentaciones con la escritura eran una practica mucho más extendida. Aunque iniciada, como ya se indicó anteriormente, por el uruguayo Julio Campal con *Problemática 62*, más tarde convertida en *Problemática 63*, pronto fue secundada por escisiones del grupo como la de Ignacio Gómez de Liaño, que forjó la Cooperativa de Producción Artística y Artesana junto a Herminio Molero, Manolo Quejido, Fernando López Vera y Francisco Salazar. También radicada en la personalidad de Campal, la forja del *Grupo N.O.*, partió de algunos de los alumnos que habían trabajado con él, en el momento de su muerte: Juan Carlos Aberasturi, Fernando Millán, Jesús García Sánchez y Enrique Uribe darían forma inicial a este grupo, al que más tarde se adherían José Antonio Cáceres, Miguel Lorenzo, Francisco J. Zabala y Armando Ramón Millán. A todos ellos cabría sumar en estos momentos la presencia en España de Alain Arias-Misson y sus poemas públicos, así como la importante pervivencia, en el ámbito catalán, de los antiguos miembros de *Dau al Set*: Joan Brossa y Juan Eduardo Cirlot, quienes junto a Guillen Viladot “van a ser los primeros en España en tomar posición a favor de la escritura experimental, haciéndolo a igual que sus antecesores [de principios de siglo] de forma aislada e independiente” (Sarmiento, 1991; 30).

Todos ellos, y en su contribución en este sentido la aportación de zaij se encuentra legítimamente en un primer orden, parecieron plantear en mayor menor medida su actividad como una acción política.

“Hay poesía en todos aquellos actos que rompen el sistema de organización” [...] La poesía, el arte, ha de ser un acto puro, u ese acto puro ha de ser puramente revolucionario, y esa revolución pura ha de dirigirse contra las impuras organizaciones del sistema. ¿Se puede pedir más romanticismo en menos palabras? Sin embargo, eso era más o menos lo que casi todos los experimentalistas creíamos por entonces. (Gómez de Liaño, 1986; 93-94)

Como reflexionaba Estrella de Diego (1989;17-18) en el catálogo de la exposición neoyorquina dedicada a la práctica de la poesía experimental y visual en nuestro país:

También es posible preguntarse qué pasa cuando el objeto poético pasa a ser objeto político y la respuesta puede ser que ambos términos son intercambiables ya que el o.p. (objeto poético) sigue siendo el o.p. (objeto político). Este podría ser el caso exacto de las manifestaciones de los años 60-70. En esos años, el o.p. Tiene unas claras funciones

estéticas, pero la idea de Garnier, *desbordar la página*, expresa la subversión del orden establecido: el *o.p.* Desborda la página y desborda, sobre todo, la mentalidad pequeño burguesa para acabar autodesbordándose.

La idiosincrasia misma del fenómeno, esencialmente *underground*, probaría lo anteriormente dicho, exasperando el carácter revolucionario en España, país para el que el *o.p.* Pasó a ser objeto po(é)lítico, desencadenante de una cierta internacionalidad en un momento en que la nación languidecía por motivos más que comentados.

Ésta, como cualquier otra lectura política sobre las prácticas artísticas en nuestro país, no ha dejado de revestir una cierta polémica por la extraña situación creada tanto por la dictadura como por su disidencia aliada con lo artístico. Una polémica que, como veremos en breve, tendría su culminación en los *Encuentros de Pamplona*, y a la que la deriva de Zaj durante los años setenta no acabaría por escapar, si no porque su actividad pudiese considerarse únicamente mimética y no interiorizada con la experimentación. Algo frecuente en lo que a la poesía experimental se refiere en nuestro país, según da cuenta de ello Fernando Millán (2009; 14), en el que la mera adscripción antifranquista era considerada por encima del valor plástico y estético de la obra producida, en algunos casos.

5.4.2. Zaj y la censura: la lectura del silencio como estética política durante el franquismo.

Un intento de explicación de esta situación es el que parece buscar – conciliadoramente- Beatriz Herráez en el catálogo de la exposición *Biografías y Corbatas* de Juan Hidalgo si la comprensión sobre su obra no ha dependido – como de hecho, parece haberlo hecho- de una cuestión temporal:

Producto de un meditado retardo – seguramente la más política de las acciones de Hidalgo- , todo lo que una vez fue "marcado" cobra un particular sentido. Vanguardia, decía, porque resultan difícil imaginar, aun hoy en día, las reacciones provocadas en el año 1964 al ver caminar por las aceras de Bailén, Embajadores o Moncloa, a Walter Marchetti, Ramón Barce e Hidalgo en su "Primer traslado Zaj por las calles y las plazas de Madrid". Tres objetos contruidos en madera de chopo que recorrieron 6300 metros por la ciudad, e iniciaron el tiempo de los conciertos, cartones o Festivales Zaj. Para mi generación – yo nací en 1974-, Zaj e Hidalgo fue

al comienzo un rumor. Un sonido lejano que se repetía de forma insistente. Quiero imaginar que del mismo modo en que sucedió en sus orígenes. Porque probablemente en eso radique gran parte de su magia y su poder de atracción; en el estatus que le confiere ser el "un secreto bien guardado", sólo un murmullo que es necesario desocultar, que no es sencillo precisamente por ser "simple", y que contiene – al menos- una porción de ese "ruido del mundo". Un interés que se fundamenta en la creencia y militancia en el gesto políticopoético, en lo "efectivo" del silencio y en sus seguras consecuencias, en su carácter de oposición cómica, en el espanto que produce el guiño, y en la certeza de que, al final, lo insignificante se convertirá en la acción más demoledora jamás narrada.

Es precisamente esa "militancia en el gesto políticopoético" y lo "efectivo del silencio" lo que - aquí defendemos -, tuvo una importancia radical para comprender la actividad de zaj durante los sesenta, y la incompreensión, o cuanto menos, confusión que encontraron después sus acciones.

Lejos de sostener con ello la tesis del "ahistoricismo" o "deshistorización" de las mismas, tal y como venimos tratando de hacer, volvemos a poner sobre la mesa una cuestión que sigue pareciendo fundamental para analizar y comprender no sólo las obras de zaj, sino su particular recorrido histórico e historiográfico en nuestro país. Una cuestión que, como ya hemos anunciado en diversas ocasiones, necesariamente pasa por la comprensión "políticopoética" de sus acciones, realmente meditadas y "militadas". En este sentido, no es posible obviar el papel que para unas acciones como las de zaj tuvo la censura franquista. Una censura que, como veíamos, no sólo condicionó prohibiciones o valoraciones peyorativas de sus conciertos, sino que, como aquí se defiende, marcó incluso el "planteamiento" mismo de cómo llevar a cabo acciones como el "Primer traslado" de noviembre del 64, los envíos postales de conciertos y cartones zaj o la "apertura total" de los programas de conciertos como el *Segundo Festival Zaj*, cuyo programa no se concluyó hasta media hora antes de empezar. De nuevo Bozal (2013; 211) intenta poner en su contexto decisiones como éstas en un marco claramente involucrado en la politización de la cultura del momento, y de las estrategias que algunos artistas de la época, quizá, pudieron utilizar para tratar de escapar de ella:

Ninguna de estas manifestaciones artísticas tenía algo que ver con el informalismo, tampoco con la abstracción geométrica, y en aquel momento incluso era dudoso que se tratara de manifestaciones "artísticas". Las tres tenían, cada una en su ámbito, connotaciones políticas. La policía clausuró la exposición de Arroyo en la madrileña Galería Biosca (1963) y el artista decidió marcharse a París. La policía y las autoridades locales clausuraron las exposiciones de Estampa

Popular de Valencia que se habían inaugurado en diversas localidades del litoral valenciano. Los itinerarios de ZAJ, sus conciertos terminaron en el escándalo y en algunas ocasiones intervino la fuerza pública: conviene recordar que durante el franquismo estaban prohibidas reuniones no autorizadas de más de 20 personas (de menos en algunos momentos y en algunos casos)

Nuevamente, por conocer la opinión de los propios integrantes de zaj, conviene acercarse de nuevo a la propia opinión de Hidalgo. Hidalgo, además, que siempre ha sido el miembro de la “hidra” de tres cabezas más proclive a identificar políticamente su actividad (Marchetti, por su parte, se alejaba de cualquier identificación política en lo que a la actividad de zaj respecta, aludiendo a que en aquellos momentos estaban “muy implicados en el proyecto de Zaj, y nos parecía mucho más importante que Franco” [2009; 71]). Aludiendo a un apartado tan específico como el que nos ocupa aquí: la censura franquista, y en ese momento en que fue promovida de manera especialmente peligrosa para la cultura española a partir de la Ley de Prensa de 1966, y acabará poniéndose al servicio de los acontecimientos políticos y universitarios de 1969, cuenta Hidalgo cómo en comparación con otros países como Italia o Alemania, por los que zaj se prodigaba en aquellas fechas:

llegabas aquí y lo que veías era un panorama desolador. En el que no se podía hacer nada. La censura seguía pesando... Recuerdo un concierto que dimos en el Infanta Beatriz. Tomábamos parte Walter Marchetti, Tomás Marco y yo. Se suponía que no teníamos que pasar censura, porque era una obra muda, sin texto. Pero se ve que alguien había dado un soplo y la censura acabó viniendo. El programa consistía en dos piezas: la primera se llamaba *Sangre y Champaña* y la segunda a *Camel Striptease*. Lo de sangre ya les mosqueó, pero lo del striptease les puso definitivamente en guardia. Nos obligaron a representar la pieza ante la censura, militares y religiosos incluidos. Con *A Camel Streap-Tease* no hubo problemas, puesto que se trataba de un ingenuo desnudar un cigarrillo. Pero cuando llega *Sangre y Champaña*, todo se complica. Yo sostengo una copa que parece un cáliz, me pincho un dedo, echo la sangre dentro, luego meto el champán, lo agito con el otro índice, son dos índices, en ese momento cojo la copa, la levanto y me la bebo, y entonces, bueno, no pasa nada, se termina todo. Y viene esta gente y me dice bueno le deseamos mucha suerte porque nosotros no hemos comprendido nada, pero si a alguien le interesa está bien. Pero hay una cosa, usted cuando levanta la copa ¿va a hacer la señal de la cruz?” Y entonces yo le dije, "mire, yo hago exactamente lo que Vds.

han visto, Si Vds. Ven la señal de la cruz, ya no es cosa mía”. Me obligaron a firmar comprometiéndome a realizar la pieza exactamente de esa misma manera. Después de la primera representación, en todo caso, llegó una notificación directamente del Ministro del Interior, Camilo Alonso Vega, prohibiendo nuestro espectáculo en teatros nacionales por “fomentar la anarquía” (Hidalgo en Brea, 1989; 131)



Juan Hidalgo, *Sangre y champaña*
Acción. Las Palmas de Gran Canaria, 1975

En este sentido, creemos necesario contextualizar la actividad de zaj (al menos, la de su etapa “clásica”, que delimitábamos con su desaparición tras los conciertos de Pamplona, en el marco del papel que juega la censura como mecanismo de represión de eventos culturales.

Hay que tener en cuenta, al respecto, que son escasísimos los estudios dedicados en nuestro país al efecto de la censura sobre las prácticas estrictamente englobadas en el panorama “artístico” de la época. Aunque gracias a la pervivencia en archivos e incluso reescrituras posteriores, ha sido posible reconstruir su efecto en la literatura o el teatro de la época (respecto a éste último, afortunadamente se ha podido contar con el trabajo de investigación de Berta Muñoz [2005] para conocer la situación durante esta época en lo estrictamente teatral, por ser el campo de acción que más se podría acercar a zaj). Es por ello que todas las fuentes que citaremos en este apartado se encontrarán ligadas a estos ámbitos creativos.

Para empezar, teniendo en cuenta esta premisa, es que el caso de zaj resulta extremadamente privilegiado como caso de estudio puesto que del golpe más fuerte que les asestó la censura en nuestro país, como fue la mencionada clausura de sus espectáculos en el Teatro Beatriz de 1967. Del mismo modo, las constantes citas que aparecieron en la prensa de la época sobre lo “acertado” de la suspensión de los mismos, así como los documentos privados de zaj, como las cartas que comparten Hidalgo y Higgins (12 de marzo y 24 de abril de 1967), en las que el primero avisa de la persecución gubernamental a la que se ven sometidos por parte de la policía después de la clausura de los espectáculos zaj del Beatriz, suponen ser un inmejorable campo de investigación en este sentido. Hecho muy de agradecer, puesto que en casos como el de zaj, en los que actuaba la “censura previa” al espectáculo (y no como en las exposiciones de Arroyo o Estampa Popular, que cuando se producían la obra ya se encontraba expuesta), debemos enfrentarnos con el carácter “anticipativo” de la propia censura: “El carácter previo de la censura literaria significa que juzga a los textos por sus intenciones, haciendo un cálculo del impacto que su lectura puede tener. La tarea de la censura administrativa es eminentemente preventiva: condena el escándalo o la subversión antes de que se produzcan – casi mejor, habría que escribir “por si se llegaran a producir” (Larraz, 2014; 24)

Otra fórmula de censura, que aquí sólo podemos plantear como posibilidad, vendría derivada por el absoluto control que el régimen dictatorial (como cualquier totalitarismo) tenía por medio de los canales de difusión y crítica de los eventos culturales. En este sentido, no sólo cabría contemplar esta censura “directa”, sino otra censura más sutil (si cabe la palabra), como aquella realizada por medio de los canales de comunicación. En este sentido, llama la atención el relato que Hidalgo le hace a Higgins en relación con su mencionado y censurado espectáculo: “nuestro último gran concierto en el Teatro Beatriz fue prohibido después de la primera función por las autoridades* [en principio teníamos que haber repetido el concierto cuatro veces], dijeron que era "peligroso" y "anárquico" (estimulaba la anarquía del público). fue una noche maravillosa, el teatro estaba completamente lleno, gritaban, aplaudían y hablaban todo el tiempo. te envió algunas críticas también.”. Un ambiente bastante distinto al que las crónicas periodísticas destacaban del espectáculo, con el público indignado y enloquecido ante la anarquía que presenciaban consternados en el escenario. Este mismo cauce será el que parezca utilizar la aparición de Hidalgo en el NO-DO 1198A del 20 de diciembre de 1965, con la crónica de uno de sus conciertos que, en palabras de Huici (1996), es muy de valorar:

no tanto por haber preservado las imágenes de la acción, como por permitirnos volver a verlas hoy acompañadas del delirante comentario jocoso, al estilo del noticiario de la época franquista. En ese brutal contraste entre la imagen y la lectura que de ella hacía el pasado, revivimos con exactitud cuanto de corrosivo y liberador tuvo la aventura de zaj, auténticos marcianos para la España de aquellos años, casi tan

desconcertantes para el paisaje oficial como para los propios círculos ortodoxos de la vanguardia patria

En el fondo, y esta es una cuestión que cabrá ampliar en el siguiente apartado, la cuestión de la censura es, como casi todas las que tienen que ver con cuestiones represivas de carácter “moral”, una profunda intromisión y dirigismo por parte del poder político en las esferas de “lo privado” y “lo público” (López Munuera, 2009). Una intromisión que, en casos como el que nos ocupa y sobre el que habremos de profundizar, imposibilitó incluso que algunas obras pudiesen ser vistas en nuestro país en el momento de su creación. Se produce, de este modo, lo que Richard Meyer (2002; 14) identifica como dos fórmulas de censura que, consideramos, hay que tener bien en cuenta en el caso que nos ocupa. Por un lado, la legislación represiva promueve casos de censura directa (como la previa), en la que espectáculos como el del Beatriz son directamente clausurados con la intención de ser directamente “borrados” históricamente, mientras que la exposición biopolítica de los individuos antes una situación de censura puede provocar un mecanismo censor aún más peligroso (por oculto), como es el de la “autocensura”, que no permite que las obras sean tan siquiera llevadas a cabo por la seguridad de su imposibilidad de exposición.

Zaj, desde luego, no puede en principio ser identificado en absoluto con esta opción de la “autocensura”, sino más bien todo lo contrario. Pero cabe tenerla en cuenta por la discusión que nos gustaría plantear como posibilidad, y que retoma los argumentos focaultianos que ya veíamos respecto al “silencio” de Cage y la posibilidad de utilizar el mismo como “discurso” hasta cierto punto de empoderamiento, en un momento en que no le resulta posible expresar sus ideas abiertamente, y menos aún mostrar su identidad. En este sentido, queremos destacar el argumento según el cual:

la censura no fue “sufrida” de manera pasiva por los españoles, que desarrollaron estrategias para contrarrestar sus efectos [...] los escritores y directores de cine recurrían al realismo para reemplazar a una prensa encadenada, pero la censura también alentó los modos de expresión indirectos (la ironía, el simbolismo, las metáforas visuales [...]). La censura fue contraproducente ya que produjo una hiperpolitización de la cultura, con los censores, artistas y público interesados en leer la política en todo (Labanyi, 1995; 213-214)¹⁶

El papel de la censura, por tanto, podía ser subvertido de idéntico modo que lo habían sido, para Zaj, la citada “lupa” política sobre la vida cotidiana durante el franquismo (convirtiéndolo en la

16 “writers and film-makers resorted to realism to replace a shackled press, but censorship also encouraged indirect statement (irony, symbolism, visual metaphors [...]). Censorship was counter-productive in that it produced a hyper-politicization of culture, with censors, artists, and public keen to read the political into everything”

materia de su propia obra); la obligatoriedad de no poder expresarse libremente en un estado represivo (convirtiendo el silencio en su arma); transformando la “unicidad” del totalitarismo en la obra abierta en la que desaparece, incluso, la figura del autor. Y en este sentido de la censura, cabría señalar como hipótesis que zaj utilizó casi punto por punto los mecanismos de que esta se valía: la “anticipación”, obviando aportar la información de dónde o cómo se iban a realizar sus acciones; la “literalidad”, que evitaba cualquier intento de malinterpretación o doble lectura sobre su obra por parte de la censura, aun cuando quedara abierto a todas ellas. Y, desde luego, la subversión de las esferas entre “lo privado” y “lo público” que zaj utiliza aleatoriamente, utilizando las calles como escenario del mismo modo que optando por enviar sus conciertos por correo. Con todo ello, y con sus propios mecanismos de “expresión indirecta”, entre los que siempre destacara la distancia irónica que ponen en su obra, se permitirán tratar cualquier tema abiertamente (incluso los sexuales, como veremos), sin necesidad de “explicarse” jamás por ellos.

Esta posición móvil y abierta, capaz de penetrar focaultianamente por las fisuras que siempre tiene cualquier discurso (incluido el del poder), poniendo de manifiesto su propia vulnerabilidad podría tener que ver, como ya se planteaba anteriormente, con la propia percepción histórica, desde un punto de vista político

5.4.3. La “política zaj” de la indeterminación: de los *Encuentros de Pamplona* a la galería Juana Mordó.

En esto, como en otras muchas cuestiones, realmente parece que el enganche de zaj con la historia y el contexto en que se realizaron sus actividades (tanto nacional como internacionalmente) hace que, lo que parezca casi imposible, sea la aludida “resistencia a la historia” de sus actividades. Quizá, y he aquí uno de los posibles nudos gordianos de la cuestión, es que hasta que no se planteara – como se han planteado en los últimos años- unos proyectos de revisión crítica desde el punto de vista político (y biopolítico, como veremos) de la historia del arte español, era imposible que zaj “encajara” en una historia del arte al uso. Eso es, precisamente, lo que parecía preguntarse Carlos Astiárraga (sin duda la persona que mejor conoce la obra de Hidalgo por motivos tanto personales como profesionales) en una de las últimas exposiciones monográficas de Juan: “¿Cómo un personaje así pudo sobrevivir en los tiempos oscuros del franquismo? Seguramente debido a que la sutileza de sus obras resultaba inapreciable para las estrechas mentes de los censores del régimen. Su obra, aunque indudablemente política, siempre evitó lo panfletario”. (Astiárraga, 2008; 19).

La pregunta, desde luego, parece retórica, pues contiene en sí misma la respuesta que parece más plausible: por esa “sutileza” y evasión de caer en lo “panfletario”, que viene a ser lo mismo que por haber hecho gala de una “movilidad”, una capacidad de “militar” y “creer” en todo lo

que ha hecho, incluso siendo abiertamente político, sin necesidad de tener que identificarse por medio de cualquier tipo de etiqueta al uso – cualquiera, que no sea la de la “indeterminación” que ha sido siempre su mejor herramienta de aproximación libre a la realidad. De hecho, en fechas recientes, y nuevamente movido por los acontecimientos históricos, a los que zai siempre supo adaptarse, Hidalgo reincidía en la celebración de los cincuenta años desde la forja de la “hidra de tres cabezas” en el carácter político – en el amplio sentido del término- de su actividad: “El mensaje de Zai, como todo lo difícil, fue siempre político. Éramos el Podemos del arte”, exclama. ¿Y eso? “Pues porque en aquellos años, como ahora, estábamos en la mierda. Y entonces, como ahora, había un grupo de gente joven luchando por aclarar las cosas desde una perspectiva política, social, cultural...” (Lucas, 2014).

El símil, desde luego, no resulta casual, y en breve resultará extremadamente iluminador, por ese cambio de percepción histórica que propone Hidalgo sobre la “política” de su actividad. Alejándose de la dicotomía que, como veíamos, se asoció en su momento a las prácticas experimentales que florecieron bajo el régimen franquista, y que, como venimos viendo, quedaban sistemáticamente identificadas con una “vanguardia roja”, altamente politizada desde el punto de vista de la disidencia antifranquista. Al contrario, Hidalgo parece proponer un cambio de paradigma en el que el parámetro ideológico, antes bien, parece convertirse en una lucha de clase. Y no es porque, ya en su momento, no fuesen conscientes del tipo de *recepción* de su mensaje: “En los sesenta nuestra música era liberadora para un grupo de izquierdas” afirman ambos compositores-intérpretes. “Ahora presentamos nuestras obras y el público que haga lo que le dé la gana” (Jurado, 1987)

Identificada la vanguardia con una posición de contestación a la dictadura, todo cuanto se saliera de “lo experimental” parecía estar sometido al formalismo condescendiente con el poder (posición de la que aún podrían depender opiniones como las despertadas por el informalismo “acrítico” e incluso “connivente” con la política cultural del franquismo). Una tensión ideológica que marcará profundamente los años setenta en nuestro país, y estallará de manera clara y definitiva en los citados *Encuentros de Pamplona*:

Precisamente entonces, cuando después del 68 cualquiera podía sostener que “todo era política” y cuando ya se sabía, desde hacía tiempo, que “todo era arte”. Cuando todo, o cada cosa, era susceptible de ser arte o política en un sentido literal. Allí, en un contexto muy determinado, el de los últimos años de la dictadura y el de un nacionalismo incipiente, los Encuentros van a escenificar, de manera beligerante, la disyuntiva entre estas dos voluntades, la de una política de ruptura inmanente a lo artístico y la de una política revolucionaria y partidaria que lo reduce a su función como elemento de transformación

social [...] En Pamplona este dilema irrumpe de una manera brusca e intempestiva, alterando las coordenadas del debate sobre arte y compromiso que habían sido tácitamente delimitadas en el contexto español por el frente de resistencia a la dictadura. No es extraño que la mayoría de los participantes recuerden aquello como algo “caótico” (Díaz Cuyás, 2009; 19)

El caso de zaj es paradigmático de esta situación en los *Encuentros*, en los que su presencia se verá profundamente politizada desde todos los “frentes” que se pudieron dar cita en semejante excepcionalidad artística dentro del panorama español: las facciones pro y anti-vanguardistas (que consideraban a éstas o bien liberadoras o bien representación de la asimilación al sistema burgués), las tensiones entre antifranquistas y partidos afines al régimen de Franco, el Partido Comunista, la policía franquista e incluso el grupo terrorista ETA, que jugó su propia baza en el evento, precisamente, durante el concierto zaj de los *Encuentros* celebrado (según un programa en el que siempre resultará difícil saber qué se pudo ver y qué no, dada la complejidad de articulación del evento) el 28 de junio a las 19:00 horas, en mitad de las múltiples muestras de arte público, arte de acción, conciertos y exposiciones de poesía experimental y visual, intervenciones de Equipo Crónica, desmantelamiento de multitudinarias reuniones sobre “Arte y sociedad”, retirada de esculturas de Chillida por problemas de “espíritu” y destrucción, incluso, de las sorprendentes cúpulas neumáticas de Miguel de Prada Pool. Esther Ferrer ofrece su personal e iluminador recuento de lo que sucedió aquella tarde:

El día que nosotros teníamos que hacer Zaj en el teatro Gayarre estalló una bomba en la sede del Gobierno Civil, que estaba justo al lado del teatro. Nos preguntaron si estábamos dispuestos aún a actuar, ya que el ambiente era muy tenso, y nosotros decidimos hacerlo. Hicimos Zaj rodeados en el exterior y en el interior de “grises”, de policía, así que cuando actuamos la gente gritaba, cantaron *La internacional*, y al final nos obligaron a desalojar el teatro porque la última pieza que interpretábamos, que era de Walter, sí era puramente política.

La pieza consistía en lo siguiente: en Francia existía una radio que se llamaba Radio España Independiente, que emitía para los españoles, hecha por los republicanos que vivían al otro lado de los Pirineos. Cuando esta radio emitía, Radio Nacional de España interfería en la emisión con un sonido para que no pudiéramos oír lo que se decía. Walter había grabado este sonido y lo había montado en un magnetofón de seis pistas. Entonces se apagaban las luces del teatro, poníamos una velita de muerto encendida y empezaba a sonar esta música fortísima. En ese momento la gente empezó a gritar “libertad” y

más cosas, y la policía nos obligó a desalojar el teatro. Felizmente no pasó nada, porque mi angustia era que empezaran a cargar dentro del teatro, pero por fin la gente pudo salir tranquilamente y aquello acabó así (Ferrer en Vila, 2004; 130)

Las crónicas periodísticas que dieron cuenta del acto (y que obviaron sistemáticamente el hecho del ataque a la sede de gobierno, calificando de “terroristas” a los propios miembros de zaj), escenifican las propias contradicciones que rodearon el evento: mientras que las críticas (realizadas desde periódicos afines al régimen, como era lógico, en su mayoría) alabaron la paciencia del público, e incluso elogiaron su participación en los cuadros de zaj a los que no estaban, ni mucho menos invitados como “actores”, ponían de manifiesto la mencionada imposibilidad de comprensión de un evento semejante desde la perspectiva tradicional que identificaba vanguardismo con antifranquismo y con una libertad democrática que algunos llevaron a extremos en su participación.

Los *Encuentros de Pamplona* supusieron así, nuevamente en palabras de José Díaz Cuyás (quien mejor se ha aproximado a este evento desde una perspectiva estético-ideológica), una verdadera “inversión” en la percepción de las manifestaciones artísticas de nuestro país desde esta perspectiva, equivalente en lo político al arte “entremedios”, al que se dedicaron casi en exclusividad los *Encuentros*, y que era el “otro” del propio arte español entendido como tal durante los cincuenta y sesenta:

Lo normal, en la interpretación histórica de la vanguardia posterior a la Segunda Guerra Mundial, es vincularla con la izquierda política. Pero aquí la vieja izquierda observaba con severa hosquedad las nuevas manifestaciones de la vanguardia, considerándolas “elitismo pequeñoburgués”. La izquierda en la clandestinidad estaba aglutinada, formalizada, en torno al Partido, el PCE. Y para el Partido aquello no era una fiesta del pueblo, sino del capital (y así se afirma en prensa). Sin embargo, la mayor parte de los participantes y del público que acudió a ella se identificaba o simpatizaba con las posiciones de la izquierda radical (contracultura, Mayo del 68, movimiento estudiantil).

De nuevo, nos encontramos aquí con una inversión y con “otra” izquierda todavía sin nombre y sin cara en España. De algún modo, en aquella fiesta también se estaba celebrando la existencia de esa nueva izquierda cultural, hasta entonces invisible, que ya no se identifica con la formalidad del Partido.

[...] Así, unos podían interpretar a Cage como un underground antisistema y aceptar el juego disfrutando o aburriéndose estoicamente con sus gorgoritos, mientras otros, por el mismo motivo, pero a

diferencia de los anteriores, podían considerarlo un payaso útil al sistema y rechazar el juego con santa indignación.

Lo que tanto a unos como a los otros les resultaba muy difícil era “oír” a Cage; quiero decir, “oírlo en su lugar”. Y creo que esto es generalizable a casi todo y a casi todos. De aquí que aquello solo pudiera acabar, para lo mejor y para lo peor, como acabó: como uno de los últimos y, posiblemente, el más notorio y manifiesto de los grandes carnavales de la vanguardia. (Díaz Cuyás y Pardo, 2004; 24 y 27)

“Intermedia” como arte inclasificable en una esfera específica, parecía el sinónimo en lo artístico de esa “nueva izquierda” a la que zaj parecía poner cara mejor que nadie: una cara sin etiqueta de partido, inclasificable porque, como decía una de las más populares críticas a este concierto, zaj no podía suponer alternativa a nada porque “no propone nada” (Quiñonero, 1972). Y porque, como acertadamente señalaba Beatriz Herráez en su texto, sólo ha parecido comprenderse, quizá, como otra de sus “intervenciones” en la historia y producto del “marcado retardo” en comprender sus propuestas hoy absolutamente contemporáneas.

La cuestión que quedó puesta de manifiesto de manera palmaria en este extraordinario evento cultural, se afianzaría - ratificando la impresión en lo que a zaj se refiere - a lo largo de toda esa década. Así, la convulsión general del ambiente ideológico y artístico español parece resultar equivalente a la extraña historia de zaj durante esa década, forzando quizá – podría plantearse como hipótesis- el cambio radical que genera en sus propuestas: “desapareciendo” tras los *Encuentros* con motivo del endurecimiento franquista del 70, comenzaron a volverse “mito” en nuestro país y a realizar obras de carácter “histórico” fuera de él. A su regreso a España, tras la muerte del dictador, lo hacen con nuevas obras mucho más connotadas políticamente, en las que se reconocen amigos de Durruti sin ambages, y repiten sus acciones de los sesenta como si de piezas museables se tratara ya. Piezas, cabría pensar, dirigidas más a ese público que los entendía como “mito viviente” de la (tardo)vanguardia franquista de nuestro país, que habían resistido en activo al final de la dictadura y cuya “indeterminación”, en este nuevo panorama, no resultaba tampoco molesta a unos críticos (precisamente, como ya se ha comentado, los que más los apoyaron en aquella época) volcados en los retornos neofigurativos de los setenta, deliberadamente apolíticos y contrarios a la politización del arte que había marcado las décadas anteriores, en cuya más programática exposición, presentada en la Galería Juana Mordó de Madrid, dejaban claro que “ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente replantear la política del arte; ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela” (Bonet, González y Rivas, 1979).

Zaj, así, volvía a encontrarse en una encrucijada histórico-ideológica a su regreso a España a finales de los setenta: en un país todavía polarizado ideológicamente, sus obras “Intermedia” aún

podían seguir siendo vistas o bien como parte de la “vieja vanguardia” combativa, o bien como la “vanguardia histórica” asimilada al sistema, o como el “mito” de una vanguardia de la que nadie sabía nada a ciencia cierta. Sólo así, con la confusión de fondo y el vuelco ideológico que habían supuesto los *Encuentros* como fondo, es posible comprender el relato de la recepción de Zaj durante la “Semana de Música Contemporánea” celebrada en Barcelona en 1976, donde quedaron de manifiesto las:

insalvables divergencias ideológicas entre el organismo promotor de la “Semana” y los músicos encargados de llevarla a cabo. No se trata ya sólo de una equidistancia estética y moral, sino de una franca batalla mantenida entre dos sectores de imposible convergencia ideológica. Una vez más, los signos en movimiento de un arte más contemporáneo libre chocan contra la más nefasta de las fronteras de la represión. Las divergencias – insisto – son exclusivamente ideológica; pero no es una batalla de ley; la organización es capaz de una estratégica permeabilidad pero se delata, al cabo, como detentadora absoluta que es de los canales de difusión, en sus reprobables métodos. Arte contemporáneo y “oficialidad” – como señaló Walter Marchetti privadamente y como demostró en la práctica Carles Santos – son hoy más que nunca, mundo irreconciliables, esferas antagónicas. Es obvio, sin embargo, que la oficialidad no sucumbe en su misma degeneración – jamás morirá víctima de su propia podredumbre moral. (Sánchez Robayna, 1976)

Más clara al respecto fue la “espectacular” (nuevamente, por polémica, reaparición de Zaj en una de las principales galerías de la capital: Juana Mordó, en la que ese mismo año Zaj presenta su “Secreto a voces” en la que lejos de “representar” las ansias de libertad de tiempos pasados, parecía encarnar, para un grupo de jóvenes estudiantes (y algún reaccionario personaje mucho más mayor que los nuevos aspirantes a artistas,) el tedio de un arte obsoleto contra el que se podía – y debía – actuar, guiados por una considerable estrechez de miras e inconmensurable incomprensión de la verdadera propuesta Zaj, sólo comparable a la “modernitis” de la que aquellos eventuales – y no invitados – personajes hicieron gala con su participación:

Muy pronto iba a empezar la pseudoparticipación a cargo de un grupo cuya pretendida imaginación libertaria no podía provenir (ellos mismos nos lo confirmaron) más que de Bellas Artes. Hasta tal punto la miseria del medio estudiantil no pierde ocasión de revelarse a través de sus representantes más cualificados en ignorancia. Para ellos, alterar el concierto Zaj era por lo

visto el colmo del revolucionarismo. Brillando por su ausencia en estos espontáneos, la imaginación, vinieron a sustituir a los buenos burgueses epatados de antaño, adversarios de Adversus, o intérpretes equivocados de una teoría de la participación, su verdad a voces (y la de algunos galeristas, escritores y fotógrafos de sobra conocidos de nuestro mundillo que con su burla o exhibicionismo no lograron alterar la presencia serena y radical de ZAJ) fue incapacidad para sacar adelante otra cosa que un pataleo que si rizaba algún rizo era el de su propia sintomatidad como figuras de una descomposición. (Bonet, 1976)

Como si el silencio y la inactividad de zaj no fuesen sino una invitación a tomar el rumbo (o, mejor, dicho, boicotear) la acción usurpada a sus creadores e intérpretes, en el nuevo clima político tras la dictadura, mucho menos proclive a la politización de la esfera artística de lo que lo habían estado las prácticas de los sesenta y primeros setenta (sobre todo, los ligados al conceptualismo catalán), aquellas acciones - perdida la “lupa” de la dictadura que hacía que todo se viese “distorsionadamente político”, como decía Bozal -, no permitía entender aquella aparente “boutade” con regusto a vanguardia clásica.

La “indeterminación” de la obra de Juan Hidalgo y zaj, aún presente hoy en día en todas y cada una de sus manifestaciones, supone así ser hoy, más que nunca, una cualidad absolutamente contemporánea. Se diría, incluso, que hasta fechas más o menos recientes, cuando ya están claras cuestiones como la lucha de poder focaultiana (e incluso la deriva *queer* que, como veremos, tendrán muchas de sus propuestas), y que se han reabierto profundos debates desde el punto de vista político de la historia del arte de nuestro país, esa “lupa” (y otras tantas más recientes, a las que nos iremos aproximado en el siguiente capítulo) han marcado el devenir de zaj hasta convertirse en su verdadera “resistencia” a la Historia. Es en ese punto donde debemos mostrarnos completamente de acuerdo con propuestas de investigadores anteriores sobre la obra de Hidalgo, para los que:

Desde esta perspectiva, al hablar de Juan Hidalgo y de su obra conviene tener siempre presente que el sentidos del nomadismo aludido nos traslada tanto a las coordenadas de ese híbrido espacio dominado por el sincretismo de géneros en el que Andrea Lanza sitúa a nuestro autor, como al desterritorializado ámbito en que se produce la desmembración de las oposiciones duales, un ámbito en el que las disciplinas y géneros artísticos no son negados ni afirmados sino trascendidos y disueltos y en donde, como consecuencia de ello, la actividad plástica supera el falaz enfrentamiento entre objetos y conceptos. Paradójica mente, sin embargo, este nomadismo traerá

consigo tanto la soledad y el silencio como el rechazo y el desprecio de una gran parte de nuestra historiografía artística. (Pérez, 1993b; 31-32)

Todo depende, como en los tiempos de los *Encuentros de Pamplona*, de donde cada uno esté dispuesto a mirar a través de la “lupa” que, de una u otra forma, siempre ha estado sobre el arte español y sobre zaj: a mirar, decimos, y no a obrar como debiera “dejándose mirar”, al contrario, por esa misma lupa, consciente de los prejuicios y el especial calibre con que se aproxima a observar unas prácticas como las del “arte de Zaj [que] es como una lente de densidad variable que permite atravesar una cierta cantidad de luz para cada uno de los espectadores según la ubicación de su centro de gravedad y su atención. Es un hacer que intentó salir del cauce de la historia del arte y aún del devenir del gusto, es una página que se resiste a ser leída en su totalidad y eso le permite seguir vigente y nueva”. (Figaredo, 2014; 467)

5.5. El sujeto biopolítico de la España de los sesenta

Si de lentes se trata, ya mencionábamos en varias ocasiones que una de las últimas – y creemos, más necesarias- que se ha puesto la historiografía del arte español para aproximarse a la obra de Hidalgo, es aquella que observa, dentro del marco amplio de “lo político”, la importancia que las cuestiones biopolíticas – de identidad sexual y género- han tenido como parte de la “poética/política” zaj. Un mecanismo que, como con la censura, la intromisión en los espacios de lo público y lo privado o la “indeterminación” como elección estético-ideológica, la obra de zaj se apropiaba de los mecanismos manejados por el poder devolviéndoselos de forma *des* y *re* contextualizada, poniendo de manifiesto el impacto que estos asuntos pudieron tener en la codificación del lenguaje poético/político.

En primer lugar, parece necesario acotar el concepto de *biopolítica*, al que nos estamos refiriendo en este apartado (y al que, de manera menos explícita, venimos haciendo referencia en los anteriores). Tomando como punto de partida la definición aportada por el conjunto de obras de Michael Foucault (entre las que destacan *Vigilar y Castigar* [1975] y *Hay que defender la sociedad* [1996]), cabría delimitar, de manera general, este concepto como el entrecruzamiento de los distintos mecanismos de poder de las sociedades modernas para configurar al individuo en sociedad.

Para llevar a cabo este mecanismo de bioproducción, el filósofo francés delimitaba a su vez tres categorías utilizadas por el poder: la *subjetivación*, la *inmanentización* y la *producción*. Estos tres mecanismos o categorías hacen referencia al modo en que los mecanismos de poder constituyen a los sujetos por medio del control legislativo, político o médico, y que en el marco de las sociedades capitalistas se ha implantado hasta tal punto que resulta casi imposible de distinguir

y separar de “lo real” tal y como es percibido en las sociedades modernas, a menudo sin ser conscientes del peso específico que tiene en la configuración del entramado social. Respecto al proceso de “producción”, es especialmente importante tenerlo en cuenta de cara a la caracterización de estas fórmulas como medios por los que el poder genera subjetividades por medio de la codificación de todos y cada uno de los mecanismos sociales. En el otro extremo de la producción, también tiene la capacidad de aniquilación de una selección de los individuos, de forma controlada, de un modo hasta ahora desconocido hasta la aparición de los totalitarismos, las organizaciones terroristas y los modernos estados tanto democráticos como no democráticos (pues para la biopolítica las escisiones ideológicas entre estos últimos no resultan extremadamente significativas, sino más bien superficiales). Así, la biopolítica no sólo ha de ser considerada como un medio de regulación de la vida, sino también de la muerte (Espósito, 2006)

Si se ha querido dar especial importancia a este concepto, es por el interés que presenta como mecanismo de análisis para un acercamiento contemporáneo del tardofranquismo desde el punto de vista de la producción de subjetividades. El mismo Foucault, durante su visita a nuestro país en 1975 con motivo de unas conferencias en Madrid (de las que será expulsado al pronunciarse ante la prensa en el aeropuerto de Madrid contra las muertes de once comunistas y anarquistas, miembros del FRAP y ETA), anota en sus *Dits et écrits* (2001; 1643) que en España se produce “una fórmula superior de fascismo”, pues convive en nuestro país, a ojos de filósofo, un planteamiento de estado totalitario, y de control de las formas de tanatopoder, mezclado con las nuevas tecnologías de gestión biopolítica propias de estados democráticos: “Tomemos como ejemplo la muerte de Franco [...] creo que este acontecimiento [...] simboliza el choque entre dos sistemas de poder: el de la soberanía sobre la muerte [poder disciplinar moderno] y este nuevo [poder de segunda tecnología, posmoderno] que regula y administra la vida” [Foucault, 1996; 248]. Un modelo que, a decir de Teresa Vilarós, puede sin problema retrotraerse a los años de la tecnocracia de los sesenta, y del citado ministerio de Fraga, que anticipa “el ámbito posmoderno o postindustrial que, empujado desde los Estados Unidos, tiene también naturaleza imperial [...] el ejercicio de biopoder del franquismo tecnócrata y desarrollista no está tan interesado en el *derecho a quitar vida* específico de la modernidad ilustrada, como en *incrementar su derecho de intervención en la producción de vida*, característico no solo de la posmodernidad sino también de la tradición imperial española” (2005; 50)

Estos desajustes de la España de los sesenta y setenta en relación con el marco internacional hacían que las propuestas estéticas e ideológicas más avanzadas del país resultasen incomprensibles; aquellas, como las de zaij o algunas propuestas feministas cercanas al conceptualismo catalán que hacían especial hincapié, precisamente en una cuestión – la genérica y sexual- que la propia ideología franquista había convertido en uno de los pilares (por medio de su censura y del papel de la moral nacional-católica) de su programa político-ideológico (Caballero, 1977; 43) cuestiones que se convertían así en doblemente peligrosas para el concepto de “nación”

promovido por su aparato médico, jurídico e ideológico. Para entender el papel que jugó en el ideario fascista esta concepción intervencionista biopolíticamente (especialmente en lo que respecta a la [homo]sexualidad”, identificable en buen número de los trabajos de Hidalgo), resulta iluminador el estudio de Pérez Sánchez (2004; 2007) sobre las transformaciones de las sexualidades en el ideario cultural español de las últimas décadas. En relación con el franquismo, y su aversión (típica de los totalitarismos fascistas) a las “sexualidades disidentes” (es decir, todas aquéllas que escaparan al modelo masculino y heterosexual), destaca que:

el fascismo español hizo de la estricta definición y contención de las dicotomías masculino/femenino y heterosexual/homosexual un elemento central de sus programas políticos e ideológicos. El control casi paranoico que ejerció el franquismo sobre las conductas homosexuales, sobre todo a finales del régimen, constituye un ejemplo significativo de la función de la segregación de géneros en los regímenes fascistas, al tiempo que un capítulo muchas veces relegado del papel de los gays, lesbianas, bisexuales y transexuales en la historia reciente de España. (Pérez- Sánchez, 2009; 29)

Son precisamente esos años finales de la dictadura (en los que, como ya se ha comentado en varias ocasiones, zai acaba por desaparecer de España), cuando el franquismo ponga en marcha de manera más determinante (y desesperada), todo este aparato de gestión biopolítica. Si, por una parte, hecha mano de esa forma tan absurdamente anacrónica de las formas de gestión de la muerte, no menos elocuente será el modo en que trata de erradicar o convertir en punible cualquier oposición desde el punto de vista de la sexualidad y el género de sus paradigmas ideológicos.

En este sentido, resulta de especial relevancia la promulgación en agosto de 1970 de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, en la que introducía por primera vez la “homosexualidad” como categoría penal, sustituyendo a la anterior Ley de Vagos y Maleantes de 1933, revisada en el 54, donde se tipificaban, de manera mucho más general, los delitos que afectaban a “los sujetos caídos al mas bajo nivel moral” (sin identificar cuáles eran semejantes “bajezas”), y a los que se pretendía reformar, que no castigar, como sí hará explícitamente la ley del 70 (Ugarte; 2008; 89). Esta nueva legislación por tanto, lo que hará será, en primer lugar, “crear” legislativamente un sujeto que hasta entonces no existía en ese plano en nuestro país, construyéndolo a base de prescripciones que iban de lo represivo a lo punible, apoyándose en tecnologías biomédicas como la psiquiatría o legales como la penitenciaria.

Como ha señalado Pablo Carmona, “La Ley de Peligrosidad Social Marcó con absoluta precisión todas aquellas formas de quebrantamiento

del orden moral que no estaban contempladas en las clásicas organizaciones clandestinas (partidos, sindicatos, asociaciones, etc.) ni adscritas a las ideologías que secularmente había perseguido el Generalísimo (Comunismo, masonería, anarquismo)". En realidad, los dispositivos de vigilancia, censura y castigo estaban mutando al ritmo de la transformación social. Las formas de lucha política que marcarán el período de la transición [...] excedían la lógica de partido y la oposición de clase: se trataba de *luchas culturales* caracterizadas por nuevos espacios y nuevas formas de relación social (comunidades, orgías, bandas de música, cafés, discotecas, pisos compartidos, talleres de producción de cómics, editoriales....) y activadas por nuevos agentes (mujeres, homosexuales, transexuales, trabajadoras sexuales, jóvenes, presos, artistas, ecologistas, hippies, rockeros, yonquis, etc.) cuya acción no podía ser completamente absorbida desde los lenguajes y las lógicas de la izquierda. Estos nuevos sujetos oponían al viejo esquema normativo de la dictadura nuevas formas de producción económica y social (*trabajo inmaterial y somatopolítico*) que vendría después a caracterizar los regímenes postfordistas. (Carmona, 2009; 150; Preciado, 2011; 134)

Por todo ello, antes de abordar un análisis en el que, como es necesario en relación con la obra de Hidalgo y Zaj, se contemple la cuestión que la sexualidad tendrá en la misma, y el modo en que, como había sucedido con la censura o las fórmulas establecidas de "poder" estético e ideológico a la que, con sus prácticas, ofrecerán una posición crítica desde el punto de vista de la "poé(li)tica" de la indeterminación.

5.6. La concepción biopolítica de la obra de Juan Hidalgo

Juan Hidalgo jamás ha ocultado su interés por la sexualidad, en amplio sentido, y la homosexualidad de manera más estricta. Tanto en su obra como en su vida personal (pues ya sabemos que en el ideario hidalguiano no hay nada que las separe ni las jerarquice), su identidad sexual nunca ha supuesto un problema sino, antes bien, una "posición crítica" desde la que poder observar la vida, y actuar en consecuencia.

Yo nunca he estado en el armario. Soy homosexual, me lo he tomado muy en serio y lo he vivido de una forma muy natural. Hace ya bastante tiempo que vivo con Carlos Astiárraga. Es algo normal. No me importa nada lo que piensen al respecto, claro. En lo artístico, me interesa mucho el sexo masculino, que está menos explotado visualmente que el femenino. Las tetas de una mujer se han visto siempre y no molestan a

nadie. Salvo en algunos momentos de la historia, los genitales masculinos siempre han resultado molestos y han sido censurados muy a menudo. Lo curioso es que los genitales masculinos preocupan sobretodo a los hombres, no tanto a las mujeres. ¿Por qué? La respuesta es muy simple: Porque tienen miedo a su posible homosexualidad. El hombre también ama los genitales masculinos, y eso le asusta. Es difícil que un hombre no tenga a lo largo de su vida una relación homosexual. Las mujeres también las tienen, pero para ellas es mucho más normal. (Hidalgo en Albarrán Diego, 2012; 362)

Se diría, incluso, a raíz de algunas de sus declaraciones, que en lugar de que el aspecto homosexual haya podido ser un estigma y óbice, en tanto que identidad señalada negativamente por el poder – como ha venido siendo frecuente al ser observado en épocas represivas para la identidad-, en el caso de Hidalgo se ha configurado, antes bien, como el estrado del que poder disfrutar de un nuevo modo de observación del mundo. Es por eso, creemos, que a pesar de su férrea defensa de la libertad individual, siempre se haya mostrado reacio a alinearla específicamente con un posicionamiento “partidista”. Dicho con sus propias palabras, en un nuevo ejemplo de adecuación a las situaciones sociopolíticas de nuestro país:

Yo no creo que se deba militar en nada. Por otra parte, pasada la adolescencia dejé de vivir la homosexualidad como un problema, y tampoco me he sentido discriminado. He sido bastante transparente, además, en mi propio comportamiento. Tuve contactos hace muchos años, en Milán y Turín, con una de las primeras revistas que surgieron para defender los derechos de los homosexuales. Cuando conocieron mi obra organizaron algunas reuniones para proponerme que colaborara con ellos, como hacía otra gente – Gianni Vattimo por ejemplo-. Pero aquello no tenía sentido para mí. Mis obras convertidas en póster no funcionaban como yo quiero que lo hagan. [...] En definitiva, yo soy homosexual, no lo he ocultado nunca, pero mi obra no reivindica esta elección. (Parreño, 1997; 50-51)

* * *

Yo siempre lo que está institucionalizado lo odio. Bueno, soy anarquista por eso. Entonces, esto de la boda a mi me caía fatal. Pero en un cierto momento me di cuenta, con la persona que se ha casado conmigo, y con la que yo me he casado, que tenía una cosita importante. Era un acto político, porque claro, estaba tan mal visto que dos hombres o dos mujeres se casasen... Estas uniones han existido siempre, y no sólo

entre los humanos, también entre los animales. Yo tengo la suerte de tener muchos animales (que me dan mucho trabajo, y estoy todo el día protestando), pero estos animales también tienen sus relaciones homosexuales o heterosexuales, es igual. Y entonces me di cuenta de que por una parte es una acción política, como "hacer cosas" es una acción política: cualquier cosa que uno haga, hasta cagar. (en Buxan, 2008)

Sin embargo, y a pesar de que, a decir de voces como la del mismo Buxán (2005; 281) se trata del artista *queer* por excelencia de nuestro país, pocas veces ha sido su obra analizada a la luz de las cuestiones de género y de biopolítica sexual. Y es precisamente esta subversión "biopolítica" presente en la obra de Juan Hidalgo la que, a lo largo de este apartado, nos va a acompañar como paradigma a través del que observar su "recorrido japonés": esa obra que ha acompañado y casi descrito a toda su carrera creativa, y que, de manera elocuente, hace unos años identificaba con una acción que poco tiene que ver, en primera instancia, con el viaje de Bodidharma al que inicialmente nos referíamos en relación con esta obra. De manera mucho más prosaica, y humorística, como no podía ser menos en lo que a Hidalgo se refiere, explicaba el origen de la misma desde un punto de vista puramente sexual:

Hay una cosa también muy bonita. Hay una de las piezas primeras mías del 62 o 63 que se llama *El recorrido japonés*. Y justamente fue en Valencia donde surgió esta idea, porque un amigo de Gandía, me contó un día que a él le gustaba mucho ir a la casa de las putas, y que le hiciesen un recorrido japonés. Entonces yo le pregunté que qué era eso en casa de una puta, y entonces me dijo que era una cosa muy bonita. Tu te tiendes en la cama, y a la persona que se le haga tanto si es hombre como si es mujer, es indiferente, le tiendes en una cama y entonces, desnuda la persona en cuestión, con tu lengua empiezas, por ejemplo, por el dedo gordo de este pie, y lo vas lamiendo por todo el cuerpo, , pasas por el sexo, subes, le lames todo y cuando has terminado vas bajando, vuelves así hasta que terminas por el otro lado... Entonces eso por lo visto era el recorrido japonés, se pagaba bien y además había gente muy especializada que lo hacía de puta madre. (Hidalgo en Buxan 2008)

¿Podría ser así toda la obra de Hidalgo– puesto que ya hemos visto que el concepto recogido en esta acción domina su producción–, entendida como una práctica sexual? Se diría más bien que una práctica vital, jamás plegada a censuras ni normas que no sean las del "goce" como verdadero *satori* hacia la felicidad. Y el sexo, como cualquier otro apartado de la vida – y uno muy

importante- no podía escapar a unas propuestas que escapaban a los tres puntos básicos que el contexto general del país en que se realizaban querían vetar. Y es que, tal y como apunta acertadamente Alberto Mira, la censura del franquismo siempre se orientó en las tres áreas a las que, a lo largo del tiempo, se fue dando distinta prioridad, como veíamos: la política, la religión y el sexo (Mira, 204; 38). Los tres apartados, precisamente y como veíamos, que forjaron la “biopolítica” de los individuos durante la dictadura, por medio de sus leyes y mecanismos de legitimación ideológica.

5.6.1. La “homosociabilidad” del bar de zaj

Como contestación contrahegemónica a este proceso de censura y forja de la subjetividad, Hidalgo propondrá, a lo largo de toda su carrera (pero especialmente, en estos años especialmente conflictivos ideológicamente) un modelo de identidad verdaderamente “nómada” o, mejor dicho, “indeterminada” según los esquemas tradicionales manejados en el contexto en que se desarrolla: aprovechando, precisamente, los elementos que maneja el poder para ejercer su violencia simbólica sobre los individuos, rompe y reconfigura el “texto” social y político para devolverlo reconfigurado bajo su particular y libertario prisma.

Es en este sentido en el que habría que encuadrar obras como el “etcétera” *Y después en bandeja*, de 1965, donde aprovechando la sutileza de la “indeterminación”, Hidalgo alude a todas y cada una de las “prohibiciones” oficiales de la socialización española del momento, acotando además el campo de acción – antiacadémico donde los haya y, ante todo, de plena experimentación lúdica- como son los mismos bares con los que zaj se acabará por identificar plenamente al año siguiente:

en una antigua y bonita bandeja de plata repujada se colocarán los siguientes objetos:

a) UN CENICERO lleno de colillas apagadas, ceniza y cerillas usadas, en el que aún humearán una o dos colillas. Las colillas pueden ser de tabaco rubio, negro o de ambos y varias, o alguna de ellas, estará manchada de rouge à levres rojo.

b) DOS PEQUEÑAS COPAS DE LICOR del vidrio más inferior. En una se bebió cualquier coñac y en la otra, cualquier anís dulce. Ésta, la del anís, llevará también trazas de labios pintados.

d) UN TARRO CASI LLENO DE VASELINA, de la que visiblemente se ha hecho uso, estará hacia un ángulo de la bandeja con tres o cuatro varillas de sándalo ardiendo plantadas en él.

d) BELLAS ROSAS ROJAS DE ENREDADERA, deshojadas o no, con

hojas y pequeñas ramas verdes. Habrá rosas manchadas de vaselina; pétalos pegados dentro del tarro y otros pegados fuera de él.

Y

e) UNA PEQUEÑA SEVIETTE DE TOILETTE, blanca, con alguna raya verde a los lados, estará sospechosamente arrugada entre el tarro y las copas, sucia de vaselina, de pétalos y de algo más. entre gentes, pasear lentamente la bandeja o dejarla ver colocándola sobre un pedestal

madrid, mayo 1965 (Hidalgo, 1991, p. s/n)

Bares y "espacios de socialización" tradicionales, como este propuesto por Hidalgo, en los que zaj ejercita el que es uno de sus pasatiempos favoritos: dar "el algo" con el que el artista encabezaba su reunión de "etcéteras" en 1971:

mi madre me contó que cuando estuvo en la mancha con sus padres y hermanos, de pequeña, pedían en la tienda 'el algo' después de hacer una compra.

- Deme vd. El algo, decían.

Y el tendero les daba unas pastillas de limón, unas habas secas, algo. Yo también les doy ese algo. (*Ibid*)

Ese "algo" que convierte el aporte de zaj (la cotidianidad a nuestra propia cotidianidad) en una verdadera "propina" para quien sepa reconocer y agradecer el gesto desinteresado, y que el profesor Ángel González, en una de sus atinadas lecturas sobre el grupo, definió del siguiente modo:

El dar de zaj es modesto y enérgico: un pan pequeño, una copa de buen vino o de buen agua, un vaso de vino generoso y una galleta redonda, un billete de metro utilizable, un espejo...

Ninguna nostalgia del despilfarro; ningún afán de reciprocidad, nostalgia, en cambio, de cierta comensalidad que languidece en las barras y las mesas de las tabernas.

Un dar que es ronda.

Para todos. (González García, 1989; 29-30)

Una apreciación digna de tener en cuenta en el momento en el que zaj se pone a "regalar" arte como si de una propina se tratase, y a proponer incluso una generalizada entrega de "algo" como método de realización de su obra. Es precisamente esa noción de "propina", de "ronda" tabernera y cotidiana en la que congraciarse con los semejantes en la que mayor hincapié hace

esta deriva lúdica de zaj. Ya se sabe, también, que en los bares es donde mayores discusiones se pueden escuchar acerca de todo cuanto rodea la vida de sus parroquianos: amistades, familia, amor, sexo, religión y, cómo no, política y deportes nacionales: una cotidianeidad que, en un tiempo en que hasta la reunión social era vista con lupa por el poder como muestra posible de confabulación política, se encontraba absoluta e irremediablemente politizada hasta por la presencia en un bar como el de zaj.

Lugar en el que la gente deambula y, agradecida o perpleja, deja algo. Tal vez tenga que hablarse de una estética de la propina, rescatando esa palabra de la sordidez o vergüenza con que suele relacionarse. En sentido originario la propina era el agasajo que se repartía entre los concurrentes a una junta, aunque con posterioridad se convirtiera en el dinero que se sirve como muestra de satisfacción por el servicio recibido: algo, literalmente, que se da por añadidura. Una situación económica, por tanto, que aparece bajo la constelación del etcétera. Regalos nimios, en los que el objeto pierde toda importancia para quedar, en primer término, la relación social, una cierta termodinámica de los sujetos en el proceso festivo. Damos "algo" en reconocimiento de un tiempo de excepción. [...]

Placer gratuito que funda la verdad del don: sin intención de dar, puramente insignificante. Pero no sólo se da el tiempo, también queda desencadenada la pasión, la experiencia del vivir desestabiliza el cálculo. [...] A veces se dan unas galletas y un vaso de vino, un pan pequeño o JH acarrea paquetes que los da cuando le apetece, también puede regalarse a todos los presentes un espejo o entregar margaritas. ZAJ es un excedente del sentido, una forma de agradecimiento extraño que se adelanta al gesto de la propina. (Castro Flórez, 1997; 291)

Eso es lo que Hidalgo parece proponer también en su etcétera "Nosotros", muestra de una idea de "comunidad" digna de mención en el momento en que se crea, en 1965, en el que se propone "reunir a un grupo de gente en una casa, en un local. Se toma te, café, se fuma, se bebe, se charla". Una deriva lúdica con la que zaj ya había abierto ese año, con la costumbre de "Felicitarse" el año entrante con sus cartones llenos de buenos propósitos y que, en este caso se concreta en *"un año especial de meditación revelándoles la fórmula del cocktail zaj 1965 que Juan Hidalgo ha creado para vds. utilizando famosos ingredientes de Italia Alemania y Francia"*. Un cocktail cuya receta Hidalgo detalla a continuación:

en una cocktailera de dimensiones notables verter 38 litros de tecnicismo esasperato, 36 de fiducia indiscriminata nei modi di scrittura y de idem nella novità esteriore dei procedimenti otros 36, quale si nota nella ricerche puntillistiche di juan hidalgo in "caurga" (que però è un lavoro seriale composto a milano nei 1958)

esperar unos 95 minutos y agregar 180 litros de intervallen y 196 de Rhythymen pues parece que sigue siendo (trotz der enormen Wichtigsten die Klangfarbe, von Schönberg en bis später erreicht hat) die wichtigsten Parameter para conseguir un buen coito... perdón, un buen cocktail.

Agitar sin hielo (se trata de un hot-cocktail) y servir en piscina es muy importante que en lugar de la aceituna con hueso se añada una charrue avec des boeufs, mais attention a en pas metre la charrue devant les boeufs (ni dessous, ni dessous), car il est fort évident qu'il faut mettre les boeufs devant la charrue

¡buena suerte!

j.h.



Juan Hidalgo, *Likör*, (1965-1989)
Etcétera de 1965. Objeto, 1989: Mesa redonda de madera con botellas de licor. (150 x 50 x 50)
Madrid, Galería Alfonso Alcolea



Juan Hidalgo, *Esto es lo que queda*, (1989)
Objeto encontrado y comprado: Mesa de madera teñida de violeta, 13 platos de aluminio y cenizas de pañuelos quemados. (80 x 126 x 126)

Los bares son, desde luego, lugares en los que hallar la "iluminación" para zaj, del mismo modo que es posible encontrarla en todo lo que, como sus propias acciones, se base "en el amor a las alusiones, en las vulgares acciones cotidianas y en el énfasis en los modos de hacer no lógicos". Alusiones y acciones cotidianas que, ya lo vemos, suelen deslizarse en el imaginario "zaj" hacia lo sexual: el "fin de fiesta" posterior a unas copas entre amigos (y amigas, como podría hacer

sospechar el carmín de cigarrillos y copas, aunque el pintalabios no es ni mucho menos prerrogativa exclusiva de las mujeres, como demostrará la "página del diario de Carmela García Fi: Mamá es un hombre"; "Pollos y pollas" parecen ser intercambiables en el universo festivo de zai).

Este "fin de fiesta" algo menos modesto, también es cierto, es el que contará en *Nadar* a finales de ese mismo año, en el etcétera en que se nos dicta, con la minuciosidad característica de zai, cómo realizar "el etcétera más caro del mundo":

A LAS 8 reunir, con una sola prohibición: "no fumar, un grupo de gente bella, bronceada, desinhibida y elegante en un sótano bien iluminado, de paredes y suelo pintados de blanco, con una sola entrada, aire acondicionado, dos o tres ventanas a la calle y sin ningún objeto en su interior

A LAS 8 Y CUARTO cinco camareros bellos, bronceados, desinhibidos y elegantes, traerán, llevarán, volverán a traer y servirán, sólo en cristal de roca, bebidas y comidas transparentes y comidas blancas, a cada uno, una sola bebida, una sola comida

A LAS 8 Y MEDIA cerrarán los camareros desde dentro herméticamente la puerta de entrada y abrirán los ventanos de la calle para que unos obreros viertan mercurio en el interior del local hasta que el nivel de este metal, único metal líquido a temperatura ordinaria y disolvente de todos los metales, alcance en el interior del mismo una altura de metro y medio

A LAS 9 MENOS CUARTO se gritará ¡A DESNUDARSE!y flotarán copas y platos y trajes y corbatas y bolsos y zapatos y medias y foulards y camisas y slips y calcetines y paños higiénicos y camisetas Y leotardos y botas y fajas y etcéteras, y etcétera hasta que

A LAS 9 definitivamente se grite, ¡A NADAR!

Madrid, diciembre 1965

Así, aunque sea escondido entre el mercurio, que no hace sino difuminar una vez más cualquier diferencia sexual entre los cuerpos que se mueven por él despojados de sus prendas – asimiladas a su identidad de género- hay un elemento que destaca poderosamente por encima de cualquiera de los múltiples referentes cotidianos que maneja: el elemento prohibido por antonomasia en el represivo ambiente ideológico de aquellos años en nuestro país, y se diría que el mayor ausente, incluso, en ese campo artístico dedicado al abstracto informalismo que hacía que su descarada presencia en zaji no pudiese convertirlo, aunque no lo fuese de partida, ni mucho menos, en directamente “pornográfico”: el cuerpo.

Sin embargo, jamás ha utilizado Juan Hidalgo la “pornografía” como tal; ni tan siquiera en sus recientes obras – extraídas de antiguas revistas pornográficas- *Las viejas fotos de la güela*, donde más potente que la imagen (quintaesencia del “dispendio” sexual) es su carácter “vintage” y su nueva ubicación, pues el tiempo y el espacio siguen siendo las constantes de su obra. Como, más elocuentemente en el sentido que venimos aludiendo, la obra *Blue Music*, de 1983

BLUE MUSIC (a gino di maggio)

*sobre una tarima de no menos de 20 centímetro de alto colocar un
bloque de 9 montones de 50 ó 60 centímetros de altura del mismo
ejemplar de cualquier revista pornográfica, hetero y homosexual*

*para la XVII bienal de são paulo
milán, septiembre 1983*

Este texto-partitura/objeto-instalación parece ser más bien un convite, en el que las revistas hetero y homosexuales -“para todos”- actúan como invitación; como la propina, como el “algo” que Juan Hidalgo ofrece, una vez más, como parte de su lúdico proyecto de socialización. La ubicación espacio-temporal de las revistas, anulan completamente cualquier capacidad “pornográfica” que pudiesen tener de partida, puesto que, como han demostrado elocuentemente en su trabajo Barba y Montes (2007; 75), el concepto de “pornografía” también tiene que ver con un tiempo y espacio muy determinados: aquellos eminentemente privados que uno o una dedica a “pactar” con la pornografía que sea tal para cumplir su función erótica. Algo que el mismo Hidalgo ya parecía intuir de manera clara al llevar el tiempo y espacio “pornográfico”- otra vez- del terreno de “lo privado” al espacio de “lo público” en ese tiempo, además: durante los años ochenta, en que el concepto de “intimidad” contemporáneo está siendo reformulado por cuestiones como las que atañen, precisamente, a la pornografía.



Juan Hidalgo, *Blue Music*, 1983

Objeto-instalación: Revistas pornográficas sobre una base de madera pintada (60 x 54 x 75)

XVII Bienal de São Paulo, 1983

Exposición ZAJ, MNCARS, 1996

Parecería, así, que todas esas revistas no están ahí sino como los diarios sobre la barra del bar cada mañana: para poder cogerlos, distraerse mientras uno entra, está, deja una propina y se marcha (a veces incluso llevándoselo). Decoración, casi, de ese enorme bar de zaj en el que para la misma bienal que diseña este extraño monumento al porno de cada día, propone un piano “invertido”, (aquí sí, más homosexual que homosocial) dedicado, de nuevo, en esta ocasión y elocuentemente a G. Maciunas:

PIANO INVERTIDO (a george maciunas)

colocar sobre una tarima de 1 metro ó 1 metro 10 de altura un piano de cuarto o media cola al revés.

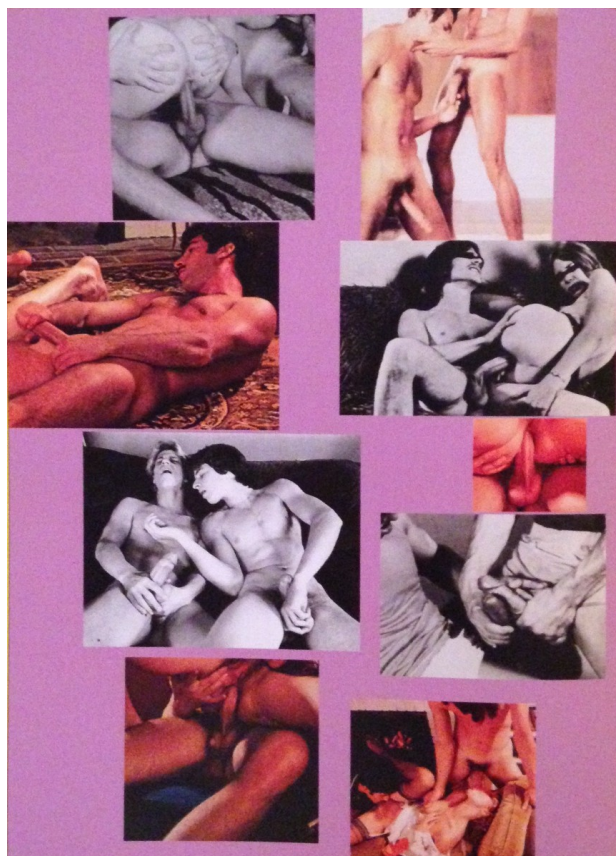
Escribir sobre 4 tarjetas adhesivas: PIERNA DERECHA, en una;

PIERNA IZQUIERDA, sobre otra; CABEZA, en la tercera; y CULO, sobre la última.

Pegar CABEZA delante de la pata trasera, CULO entre las dos patas delanteras, PIERNA IZQUIERDA al lado de la pata izquierda del CULO y PIERNA DERECHA al lado de la derecha del mismo

*para la XVII bienal de são paulo
milán, septiembre 1983*

Esto es: proponiendo una “inversión” aparente, por un lado, del piano (en el que la importancia de sus partes viene definida por ese cuerpo que hipotéticamente se le acopla, más que por su estructura morfológica y utilitaria habitual) y, por otra, una particular posición del “intérprete” de la obra que ubique las mencionadas partes en sus lugares asignados, ofreciendo, de “cara” al eventual músico que interprete una pieza en ese piano, un muy particular “partitura” corporal.



Juan Hidalgo, *Las viejas fotos de la güela*, 2004

Panel segundo de “Biografías I”

Composición fotográfica, digitales inkjet con pigmentos minerales de larga duración en papel RC luster, adhesivadas a fórex y montadas en vitrina de madera y metacrilato

140 x 100 cm /c.u.

Lo más relevante, en cualquier caso y en relación con estas obras destinadas a la Bienal, es, precisamente, la *evocación* de ese elemento utilizado por Juan Hidalgo y Zaj, que en estas obras es una *presencia ausente* similar a la que más de una década después lo serán todos y cada uno de los cuerpos- incluido el de la propia artista- en la obra *My Bed* de Tracey Emin -Cama: “el palacio de las pollas y los coños” para Hidalgo (1987)-. Una desaparición, todo sea dicho, que por aquellos años se iba convirtiendo cada vez en más “fotográfica” en la obra de Hidalgo, y menos “actual” y “participativa” en el sentido del arte de acción en el que el cuerpo se convertía, directamente, en “presencia” sobre la escena.

De entre los objetos exhibidos por ZAJ el más usado y de más diversas maneras, el más cotidiano (también el más a mano, el más barato), es aquel del que no podemos prescindir: el cuerpo. El cuerpo-ZAJ no es mostrado como un cuerpo-obra-de-arte con toda la carga narcisista que conlleva, a la manera de T. Ulrichs. Tampoco es un pretexto para una investigación antropológica como A. Rainer. El cuerpo-zaj está, las más de las veces, en las antípodas del cuerpo-Nitsch, todo el cargado de complejos y castraciones. Y el cuerpo-zaj es:

- 1/ un cuerpo-objeto, un ente extenso [...] ¹⁷
- 2/ un cuerpo para otros cuerpos [...]
- 3/ un cuerpo productor de ruidos: [...]
- 4/ un cuerpo con 7 orificios que nos permiten:
 - a) Ver [...]
 - b) Oír: [...]
 - c) Oler: [...]
 - d) Comer [...]
 - e) Excretar (cuerpo como un algo “fabrica” elementos y que los expulsa) [...]
 - f) Un cuerpo con “algo más”. El cuerpo como objeto al que unas normas piden ocultar pudorosamente algunas de sus partes (su hermosa abertura anal): [...]

(Barber, 1978b; 14-15)

Dispendios y excesos de cuerpos, de sus sustancias, de mercurio, de propinas, de “algos” ofrecidos a diestro y siniestro, se funden, como recuerda Manel Clot, en la ideología hidalguiana

17 Para evitar innecesarias repeticiones, hemos eliminado los ejemplos que el autor aporta de cada una de estas categorías corporales mediante acciones y etcéteras de Zaj.

con algo de los “gastos improductivos” de los que hablaba Bataille (2003; 110-134, en la edición aquí consultada). El francés, hablando de ellos, denominaba como tales:

el lujo, la melancolía, los cultos, los guerras, las artes, los espectáculos y las llamadas actividades sexuales perversas (es decir, desprovistas de la finalidad genital), es decir, actividades cuyo fin radicaba en ellas mismas; en todas ellas, el acento debía estar puesto en la pérdida, lo mayor posible para que esa actividad adquiriese su verdadero significado. Puesto que la producción es la base de la homogeneidad social, el gasto no productivo representa, pues, una amenaza para el mantenimiento continuo de eso que Bataille llamaba la sociedad homogénea: la sociedad productiva, a saber, la sociedad útil, que perpetúa sus mecanismos de control y poder a través del tiempo. Y en ese contexto nos situamos en el marco de una sociedad capitalista, lógicamente, en la que están claramente diferenciados los simples productores de los propietarios de los medios de producción. Es el propietario quien halla finalmente esa homogeneidad social, por lo que la homogeneidad social se presenta estrechamente ligada a la burguesía por vínculos esenciales claramente distinguibles, casi diría que lógicamente distinguibles.

Esa idea permanente del 'gasto no productivo' es lo que parece situarse en el corazón de buena parte de las obras de Juan Hidalgo que tienen al sexo como uno de los ejes fundamentales y más visibles, obras todas ellas [...] que salvo alguna excepción pertenecen en su mayoría a la serie de acciones fotográficas, tal y como el mismo autor las denomina, puesto que son resultados más que procesos, y en los que el medio juega un mero papel instrumental. (Clot, 1997b; 74-75)

Aunque – creemos – hay una confusión en los términos en la última sentencia de Clot (hablando más bien de las acciones fotográficas de Hidalgo como procesos y no como productos, en los que la fotografía realmente se confirma únicamente como medio, y no como fin) la opinión del crítico resulta fundamental para ligar desde este mencionado punto de vista biopolítico el grueso de la obra de Juan Hidalgo desde las perspectivas hasta ahora observadas, en las esferas tanto estéticas como ideológicas, poéticas e indudablemente políticas, como para entender la defensa de lo que – de nuevo con Clot- cabe describir en relación con la obra de Hidalgo más como un componente “homosocial”, y por tanto, profundamente politizado como proyecto transformador de índole social motivada desde la cotidianidad/ arte. Un planteamiento que, en la promovida organización *zaj/zen* de la vida por parte de Hidalgo, responde a ese universo lúdico y desprejuiciado en el que ejercer la libertad responsable con las de el resto de semejantes, pero sin

que ningún tipo de poder – y mucho menos, el ligado a ideologías o al capital- pueda ejercer la labor de configurador morfológico de la identidad.

Es en este sentido en el que la defensa de la “homosociabilidad” de la obra de Hidalgo, es indisociable de la visión que, se diría, de manera única, podía llevar a cabo un punto de vista como el desarrollado por el canario, y en el momento en que lo desarrolló:

Más allá de sus evidentes posturas falocentristas y falológicas, y de lo insistencia progresiva en la eyaculación como la mostración de un sistema revulsivo destinado a poner en crisis los mecanismos de perdurabilidad y de re-productibilidad de la especie o, mejor dicho, de sus dispositivos de poder -y aquí entiendo por poder el político, el económico y el religioso, unidos en una santa alianza que sistemáticamente ha anatemizado las prácticas sexuales no productivas, desde la masturbación hasta las relaciones homosexuales, puesto que son las que más en peligro ponen su sistema, el sistema y sus modos de pervivencia-, más allá de esas cuestiones, pues, sobre las que habremos de volver, quizás uno de los aspectos centrales en estas obras del artista es aquel que se centra en la idea genérica de la sexualidad, y sus poderes y capacidades. En un mundo en el que la idea del yo ha sido o veces promocio-noda al estatuto de uno idea ética de modo que casi deviene una sanción a la violencia, Leo Bersani, en su conocido artículo de 1988 “¿Es el recto una tumba?” . propone que tal vez la sexualidad puede representar en realidad nuestra primera práctica higiénica de no-violencia, es decir, una posibilidad distinta de situarse frente a las estructuras del poder imperante, no manteniendo sólo el interés en las tecnologías del yo y abogando por un uso transgresor de lo sexualidad (*Ibid*)

Parece necesario, por tanto, observar la obra de Hidalgo de un modo que, adelantándonos al siguiente capítulo, cabría interpretar no sólo como *queer* por antonomasia, según las citadas palabras de Buxán, sino como *queer* anterior a la existencia misma de lo *queer*, entendiendo como tal las prácticas y teorías desarrolladas a lo largo de la década de los ochenta en las calles y despachos universitarios anglosajones. La obra de Hidalgo, como podemos ir comprobando, se adelanta así a todas ellas en su capacidad transgresora de convertir el discurso (incluso el discurso censurado), en una “productiva fórmula de poder”, según relecturas de Foucault como la realizada por Butler (1998; 251). En las próximas páginas, lo que proponemos es una profundización, recurriendo a casos específicos, del modo en que Juan Hidalgo ha venido desarrollando en nuestro país este tipo de reflexiones estético-críticas desde los años sesenta.

5.6.2. Sexualidad y erotismo en la obra de Juan Hidalgo

Dos cuestiones destacan fundamentalmente de las traídas a colación en el análisis biopolítico de la obra de Juan Hidalgo: en primer lugar, la que trataremos en este punto: el cuerpo-zaj (sobre todo, zaj) por medio, nuevamente, de los métodos de presentación y exhibición que pone en marcha por medio de sus etcéteras y acciones. Un cuerpo con una contundente sexualización que, no obstante, en la línea de la sutil indeterminación hidalguiana, tiene la capacidad de ir desde la cualidad casi de “perfume” evanescente, presencia/ausencia de la obra de Hidalgo al mismo tiempo, como cobrar una (aparente) contundencia que parecería convertirlo: a primera vista, en el absoluto protagonista de algunas de sus piezas.

En este sentido, dedicaremos este espacio al análisis, precisamente, de esa difusa frontera entre sexualización -hecha explícita u oculta- y erotismo como instrumento político en la obra de Juan Hidalgo. Nuevamente, aunque somos conscientes de la falsificación que supone la separación técnica de su obra, hemos decidido dedicar este primer apartado específicamente a los “etcéteras” y acciones de Juan Hidalgo, mientras que en un siguiente apartado los ejemplos serán tomados, de manera más específica, de entre la producción de acciones fotográficas de nuestro autor. Más que conceptualmente, ya que ambas, como veremos, podrían ser leídas indistintamente en ambos apartados, e incluso de manera conjunta, si se ha decidido organizar de este modo es atendiendo a una cuestión cronológica, por la importancia que las acciones y etcéteras tienen en un primer momento en la producción de Juan Hidalgo y zaj, mientras que a partir de finales de los setenta van cediendo cada vez más su valor en favor de la mencionada “repetición histórica”, mientras que las acciones fotográficas (y objetuales) han continuado hasta nuestros días incidiendo en el carácter ejemplar de la sexualidad en la obra de Hidalgo.

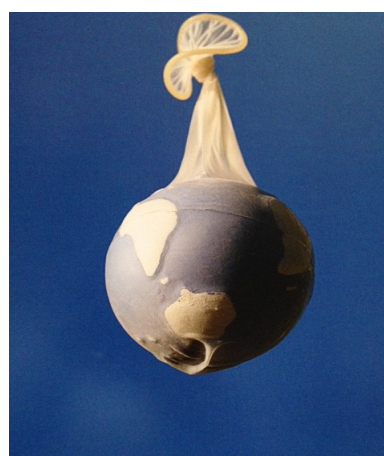


Juan Hidalgo, *Rosa, espejo y condón*, (1981-1990)

Acción fotográfica, Serie “Erótica”

Cibachrome, 50 x 50 cm

Fotografía: José Miguel Gómez



Juan Hidalgo, *El mundo en un condón* (2007)

Objeto-collage

Globo terráqueo de caucho dentro de un preservativo de

látex sin depósito, 13 x 7 x 7 cm

Lo sexual hace sus primeras apariciones en los “etcéteras” de Juan Hidalgo en una fecha tan temprana como 1965, cuando realiza la partitura para *Música para seis condones y un intérprete varón*. Los condones, frecuentes en las obras de Hidalgo, tanto escritas como, sobre todo, fotografiadas, podrán ser tomados en un doble sentido que no es pronto para adelantar: por un lado, como “recipiente”, de objetos como la *Rosa y el espejo* de 1981, que a pesar parte de formar de la serie “Erótica” el artista crea como un homenaje a su madre (con el espejito que siempre llevaba en su bolso). Así, el condón no sólo es uno más de esos significantes del “sexo no productivo”, puramente lúdico y placentero al que nos aproximábamos, sino que, como elemento recipiente, acaba por tener también la capacidad cuasi alquímica de “matraz”. ¿De qué? Del mundo mismo, como en la obra de 2007, o como en el encabezamiento de la edición de sus “etcéteras” *De Juan Hidalgo (1961-1991)*, que no son, a fin de cuentas, sino recuento del “mundo” cotidiano según su autor:

Leo en el número 99 de la revista QUIMERA (junio, 1990) en el artículo LITERATURA ERÓTICA, EL MITO QUE NOS DEBEN, firmado por Daniel Alcoba, una ceremonia:

“El burdel de homosexuales que funcionaba a principios de siglo en la parisina rue Madrid tenía “un panel con aberturas, a través de ellas él elegía a la persona con la que quería pasar el rato. A esa persona la mandaban ascender, desnudarse, colocar la ropa sobre la silla y masturbarse frente a la cama donde estaba acostado Proust con la sábana cubierto hasta el mentón”. Lo cuenta Marcel Jouhandeau en La vie comme une fête (París, J.J. Pauvert, 1977)”

*Me elegiste como a la persona con la que querías pasar el rato, pero...
¡no hagas como Proust!*

Bájate la sábana, desnúdate y mastúrbate tú también.

Da un paso más y tiende la otra mano, también A LA SABIDURÍA.

Juan hidalgo

sanet, agosto 1990

Es fácil ver en esta ocasión, como en muchas otras, la idea del sexo “no productivo” como imagen misma de la sabiduría: en el que el “viaje” propuesto por Hidalgo, una vez más, no es el viaje de un “autor” sino del proceso de acompañarlo en el mismo y crearlo con la propia lectura de sus etcéteras, aunque ésta sólo aporte esa aparente idea de improductividad también, propia del

aburrimiento, como es el *Viaje a Argel*, poblado a su vez de elementos gráficamente fálicos; por la transformación de zaj en “ZEB” (coloquialismo algerino para referirse al pene), y la referencia al “ensalivador” (tipología de pene caracterizada por su facilidad lubricante en *El jardín perfumado*, especie de Kamasutra árabe). Una vez más, en los múltiples “recorridos japoneses” de Hidalgo-Zaj, el secreto de la “eterna juventud”; la sabiduría, reside, en palabras de Hidalgo (si fuese andaluz), en “Zabé Amá y Jodé” (Hidalgo en Pérez, 1990; 126).

Esta misa idea de cierto tipo de “recorrido japonés”, en el que sin ninguna pretensión se traslada un objeto cualquiera en un recorrido cualquiera, aunque pensamos que mucho más dirigida a un posible ámbito sexual, se encuentra en la acción de 1965:

BERI-CHAM (un etcétera)

ante un público, un número indeterminado de intérpretes de ambos sexos harán ver, uno después de otro, diferentes objetos, seres o cosas.

Cada uno, hará ver, cada vez, un solo objeto, un solo ser, una sola cosa.

Los otros vocearán al unísono, con fuerza y sin énfasis, el nombre propio o común del objeto, del ser, de la cosa.

Hay que conseguir un ritmo perfecto entre la acción de “hacer ver” y la acción de “vocear” y mantener implacable este ritmo hasta el prefijado final.

Berí-cham constituye en sí un espectáculo completo de al menos dos horas de duración

madrid, mayo 1965

Si se quiere destacar esta acción es por el valor que en ella adquiere, por un lado, la capacidad transformadora de la realidad de la palabra (que será típica, como ya comentábamos, en el arte conceptual, como sucedía con el contraste entre objeto, definición e imagen de la obra de Kosuth) pero en este caso, además, orientado directamente a la deconstrucción de las capacidades genéricas de la palabra en relación con el sexo (lo que más tarde la citada Butler incluirá como “acto performativo” de creación de identidad en relación ya con el género). Pongamos, por ejemplo, que el interés en que los intérpretes sean de “ambos sexos” como detalla

explícitamente, radica, precisamente, en que una de esas “cosas” que deben enseñar para que sea nombrada, sean los órganos sexuales – real o metafóricamente-, como parecerá derivar la acción, de manera mucho más irónica, en la citada pieza “Balls” que Hidalgo escribe al año siguiente, y que consiste en que un hombre se coloque delante del público y al tiempo que coloca un par de bolas de navidad en el lugar en que se encuentran sus atributos sexuales, grite “Balls”, para retirarlas después y marcharse. Metáfora, “objeto” real y palabra, se encontrarían así en el nivel de “indeterminación”, como referencia a una posible realidad, como en la obra clásica de las sillas del norteamericano.

En el caso de Berí-cham, la cuestión genérica, de ser cierta nuestra hipótesis, cobraría un sentido mucho más orientado a lo genérico y su cuestionamiento, similar en cierto modo a las medidas sobre el propio cuerpo que Esther Ferrer toma y propone tomar a los distintos partícipes de su acción “Íntimo y personal” (1977), en la que cada parte del cuerpo es re-nombrada no según su nomenclatura habitual (antebrazo, mano, dedo, sexo...) sino por la medida en centímetros que tiene, y que la artista anota escrupulosamente.

Nos encontraríamos así, nuevamente, con un valor de la sexualidad como otro de los elementos cotidianos del día a día, que en manos de Hidalgo cobra un valor crítico de negación de cualquier división y nomenclatura “natural” incluso de los cuerpos, para transformarla en una cuestión puramente eventual, y sobre el que es posible incluso ironizar para ponerlo así a la necesaria distancia crítica que desenmascare lo “antinatural” de nuestras convenciones ideológicas, también en lo referente al sexo; “la integración en manifestaciones cotidianas de prácticas sexuales privadas, explicitar los tabúes de índole sexual, etc. le permite romper el orden lógico de la cotidianidad”.

Este valor de la sexualidad como elemento propio de la vida diaria será el que nuevamente Buxán destaque, a su vez, en piezas como “en el metro”, en la que Hidalgo propone “sentirlo todo”, en una lectura que para el autor ha de iniciarse por lo sexual, para continuar por todo el amplio espectro de “sentimientos” a los que puede dar lugar algo tan cotidiano como un viaje en transporte público – un viaje, en cualquier caso, tan importante como “tránsito procesual” como todos los que marca el particular recorrido de Hidalgo: “las personas que nos hemos dedicado a trabajar a veces con el sexo”, reconoce él mismo “no lo hemos visto como algo tan sublime, sino como un material cualquiera, un tipo de lenguaje cualquiera pero que forma parte de la vida cotidiana y que por tanto no hay que obviar. O sea, si nosotros estamos haciendo no sé qué cantidad de acciones al día, dándole la mano a alguien, o asistiendo a un curso o subiendo a un autobús, también resulta que lo otro forma parte de nuestra vida cotidiana y tiene tanta importancia, pero sin darle más...” (Hidalgo y Valcárcel, 1994). Poniéndolo nuevamente en palabras de Clot, en su imprescindible análisis sobre la sexualidad en el arte de Hidalgo, que no debemos desligar de todo cuanto hasta ahora hemos venido viendo, el valor de esta irrupción de la sexualidad en la

cotidianidad hidalguiana puede prestarse, también a una doble lectura:

Son obras en las que el artista habla de sexo como quien se toma un bourbon o espanta una mosca, como quien se rasca un grano o se atusa el pelo, como quien mira la hora o se cambia los calcetines, es decir, como un gesto más incorporado a la rutina diaria o procedente del quehacer cotidiano, probablemente porque el sexo pertenece justamente a esa esfera: y si nos hallásemos en otro ámbito analítico cabría hablar de memorias, de recuerdos y de autobiografías (acaso de todo el mundo). O habla de sexo como quien, buen conocedor del grado irrespirable de asfixia del ambiente político y social exterior, hace de su ebullición interior un estallido volcánico capaz de asustar a propios y extraños, en medio del regocijo cómplice de unos cuantos, más bien de unos pocos: en este sentido, por tanto, nunca debemos dejar de tener presentes las fechas en que esas piezas fueron compuestas (1966, 1967, 1969 y 1973), puesto que nos aportan una valiosa información añadida acerca de su función y significado, así como de su plausible alcance histórico. Treinta años atrás desde luego tampoco ero oro todo lo que relucía, sino más bien todo lo contrario: como el propio artista ha aseverado en diversas ocasiones, y yo suscribo incondicionalmente aun a riesgo de parecerles panfletario, cosa que no me importa demasiado, todo dicho sea de paso, y que puedo asumir tranquilamente, todo arte es, o debería ser, político. (Clot, 1997b; 72)

No obstante, uno de los datos más llamativos es cómo pronto los etcéteras sexuales de Hidalgo se van haciendo más y más explícitos al respecto, abandonando esa cierta liminalidad interpretativa que podían tener estos primeros ejemplos, e incluso el valor irónico de la aproximación distanciada, para concentrarse mucho más en lo puramente físico. Despuntan, en este sentido, las piezas de 1967:

4º CUARTETO

o

*procesos de investigación “con alguna licencia” en varias sesiones para
2 intérpretes activos y 2 “quasi” pasivos*

*2 intérpretes activos, un hombre y una mujer, investigarán
indistintamente con todas las partes aptas de sus cuerpos todos los
orificios que presenten los cuerpos de una chica y un chico de 20 años,
que permanecerán “quasi” pasivos *, pasando del uno al otro*

el intérprete masculino activo puede ejecutar sus procesos de investigación en un máximo de 5 sesiones

el intérprete femenino activo los ejecutará en cambio en una sola sesión

la pureza de este “etcétera” no será mancillada si varios cuartetos lo realizan contemporáneamente yuxtaponiendo entre ellos sus diversos aspectos

debe admitirse también la colaboración de agrupaciones de cámara espontáneas surgidas del entusiasmo público que enriquecerán la ejecución de esta obra abierta

**con “alcuna licenza”*

madrid, enero 1967

y, mucho más perturbadora enclavada en los años en que se escribió (aunque no apareció en la colección primera de “etcéteras” de Hidalgo hasta 1971), por su contenido, la mundialmente orgiástica:

S.P.H.

El etcétera del “S.P.H.” consiste en organizar, primero a escala provincial, luego nacional y por último mundial, una competición deportiva anual, sólo para hombres, que adjudicará a sus correspondientes ganadores tres primeros premios y un premio extraordinario.

Los premios no consistirán en sumas metálicas sino en títulos que adornarán por un año a los finalistas de las cuatro categorías

dichos títulos son: *el primer venido provincial*
 el provincial que vino en medio
 el último venido provincial
 y
 el provincial que nunca viene

<i>el primer venido nacional</i>	<i>el primer venido mundial</i>
<i>el nacional que vino en medio</i>	<i>el mundial que vino en medio</i>
<i>el último venido nacional</i>	<i>el último venido mundial</i>
<i>y</i>	<i>y</i>
<i>el nacional que nunca viene</i>	<i>el mundial que nunca viene</i>

bases generales de la competición que se aplicarán igualmente a los concursos provinciales, nacionales y mundiales.

- a) los aspirantes al título provincial, nacional o mundial de las cuatro categorías del "S.P.H." se presentarán el día señalado por el comité provincial, nacional o mundial del "S.P.H." en el lugar previsto y a la hora prevista acompañados de un partner que podrá pertenecer indistintamente al uno o al otro sexo.*
- b) los aspirantes provinciales, nacionales o mundiales y sus partners serán sometidos a un riguroso control médico especializado para individuar cualquier proceso fraudulento o de doping, como puede ser la injerencia o el uso externo o interno de sustancia excitantes o anestésicas, y estarán estrechamente vigilados las 24 horas que preceden a la competición para que no les sea posible procurarse por otros medios que los previstos por la organización una eyaculación prematura o retardada.*
- c) la verdadera y propia competición, 24 horas más tarde, se desarrollará como sigue: a una señal convenida, que puede ser la del tradicional disparo, los deportistas se aprestarán a introducir sus erectos miembros in utero o in ano, masculino o femenino, según sus preferencias.*

cronómetro en mano, jueces competentes asistidos por sexólogos especializados controlarán con toda exactitud el tiempo empleado por cada aspirante para conseguir una plena eyaculación cuando hubiere lugar.

- d) al primero en eyacular a la sola vista o al primer contacto de su miembro erecto con el uterus o el anus de su preferencia, se le concederá el título de PRIMER VENIDO (provincial, nacional o*

mundial)

- e) *al que más tarde en eyacular, siempre que habiendo introducido su miembro in utero o in ano electo y conservándolo erecto no le haya concedido ni un átomo de reposo, se le otorgará el título de ULTIMO VENIDO (provincial, nacional o mundial)*
- f) *para conceder el título de EL (provincial, nacional o mundial) QUE VINO EN MEDIO, el jurado correspondiente habrá de proceder en primer lugar a calcular el tiempo medio de eyulación entre los del PRIMERO y EL ULTIMO VENIDO, adjudicando el título al aspirante que empleó en eyacular exactamente ese mismo tiempo medio o el más próximo por exceso o por defecto*
- g) *a aquel que por cusa natural y que con miembro erecto in utero o in ano electo, durante más largo tiempo y sin átomo de reposo no consiga eyacular, le será concedido en el momento en que la fatiga le haga abandonar su intento el título extraordinario de EL (provincial, nacional o mundial) QUE NUNCA VIENE*

N.B. En caso de haber dos o más competidores que consigan un mismo tiempo el jurado decidirá a suerte el vencedor

- h) *los candidatos que hayan obtenido los títulos provinciales pasarán a la capital de la nación para competir con los galardonados provinciales el título nacional de sus categorías. Asimismo los vencedores nacionales sse reunirán en Roma para proceder a los campeonatos mundiales, en el programa de festejos previsto para agasajar a los cuatro campeones mundiales está incluida una visita al Papa. Éste les hará entrega de una medalla de oro conmemorativa. La medalla, especialmente bendita, reproduce el Santo Prepucio. Al besarla obtendrán los ganadores indulgencia plena para sus miembros y para los “uterus” o “anus” de su elección.*

Madrid, enero 1967

En este concurso, digno de un festivo homenaje a Sade, Hidalgo realiza casi un perfecto resumen de lo que supuso la “revolución sexual” de los sesenta, con el triunfo del sexo no reproductivo que parecía llevar la contraria a las predicciones de Bataille de que esa “economía del gasto” que proponía en mitad de la Europa desolada de entreguerras no tendría un futuro extenso. La aparición de la píldora anticonceptiva, de los movimientos feministas o gays, que dejaban claro que el sexo era una cuestión política (a los que también se sumarían las propuestas minoritarias con la raza), y la introducción de “la juventud” como nueva clase política y social, convirtieron – sobre todo, al mundo anglosajón- en el caldo de cultivo de lo que acabaría convertido en un modelo de contracultura (Roszak, 1969; 131, Allyn, 2000; 102). La “polisexualidad” y la igualdad total de los géneros y el “amor libre” que parecía promover la contracultura internacional a la que estas obras hacen referencia – la hippie-, con su inclinación también a las filosofías orientales, parecen encajar perfectamente con este modelo de “libertad total” más que la movilización puramente política de movimientos como el feminismo o el gay power.



Juan Hidalgo, *S.P.*, 1988.

Objeto encontrado y comprado

Cesta con asa casi llena de condones abiertos (38 x 38)

Colección José Cobos

Llama la atención que, en el marco de la España de los sesenta, ostente un peso específico en el tratamiento irónico de la cuestión, por un lado, la mencionada referencia a la iglesia romana, uno de los fundamentos ideológicos del nacionalcatolicismo por el que cualquier tipo de relación

sexual – y no sólo las homosexuales- que no se realizaran en el marco del matrimonio, y con fines puramente procreativos, estaban condenadas moralmente. Una relación de abierto enfrentamiento en la que, como en el caso de la censura que veíamos, la re-codificación de mensajes relacionados con el catolicismo tampoco ha resultado extraño entre sus obras, como en *Proverbios*, el “etcétera” en el que tomando – creemos-, la decoración exterior de una iglesia ubicada en el madrileño Paseo de las Delicias, no muy lejos de la casa de Hidalgo de Batalla del Salado de la que partió la procesión zai del 19 de noviembre, y cuyo proverbio aún puede leerse rodeando la cornisa, transcribe Hidalgo el mensaje, cargado de ironía:

*MIS DELICIAS SON
LOS HIJOS DE LOS HOMBRES
(PROV. VIII, 31)
meando en la pared de una iglesia
madrid, verano, sin fecha*

En S.P.H., el más claro caso de estudio al respecto de la ironía de Hidalgo respecto a la sexualidad, no olvida tampoco hacer referencia al “encubrimiento” de la “revolución sexual” bajo la estructura del campeonato deportivo. Hidalgo parece valerse, así, de la fórmula por antonomasia de “distracción” de los españoles durante la década, para concentrar su atención en asuntos que no estuviesen directamente relacionados con la política (aunque en ocasiones, como en el enfrentamiento en cuartos de final de la Liga Europea de 1960, entre España con la Unión Soviética, las autoridades intervinieron cancelándolo por motivos puramente políticos como era el ánimo “revolucionario” que pudiese despertar la presencia soviética en España) (John London en Graham y Labanyi, 1995; 204-205). Una vez más, la recodificación y apropiación de códigos de la cultura dominante, que resignifica (y sexualiza) en sus etcéteras, sirve a Hidalgo para dar un vuelco a la realidad-como-texto.

Ya en la década de los ochenta, una vez que los “etcéteras” se transforman de este modelo de acción a frase sueltas o pensamientos mucho más cercanos a la fórmula de escritura oriental, el interés de Hidalgo por lo sexual ni mucho menos disminuye hasta tal punto que en *Cuando Muera*, un etcétera de 1988, pide:

*amigo,
cuando muera,
hazme una paja simbólica,
pero nunca una elegía*

Por estas fechas es cuando sus “etcéteras” de carácter sexual se vuelven por un lado, más elocuentes, al hilo de la libertad de los tiempos (y también más públicas, con las sucesivas

ediciones cada década de su *De Juan Hidalgo*), pero siguen mostrando ese interés primigenio por la disolución de cualquier tipo de diferenciación sexual: si en *Comer*, dedica a Carlos el Optimista el etcétera en el que declama:

AL LEVANTARME
ME COMO SIEMPRE
UN COÑO O UNA POLLA

La indistinción para la que tan bien se ajusta su tendencia a la “indeterminación”, empieza a decantarse más por el contemporáneo género que por la diferencia sexual puramente física en el etcétera que mejor nos puede servir de entradilla para el análisis de sus acciones fotográficas eróticas: en *EXCESIVAMENTE* (*un etcétera*), confiesa:

EXCESIVAMENTE MASCULINO,
LAS MUJERES ME PARECEN
MARICONES Y LOS HOMBRES
MUJERES

cuenca, 26 de marzo 1990

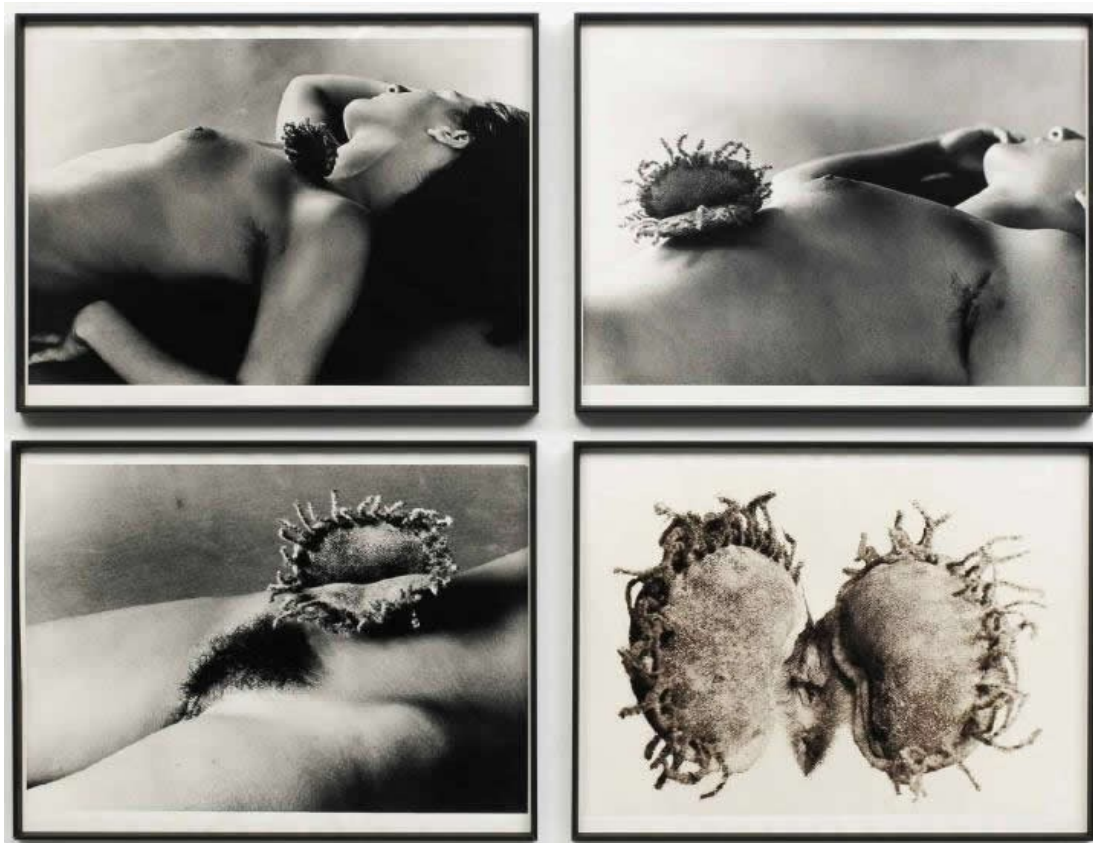
5.6.3. "Romper los géneros"

Ya se han mencionado en alguna ocasión los problemas que las obras presentadas por Hidalgo en Alemania en 1969 [*Flor y Mujer* y *Flor y Hombre*], le causaron con motivo de que éstas pudiesen ser tomadas, como ha sido frecuente en buena parte de las críticas a la mera presencia del cuerpo en las acciones zaij, como “pornográficas”. En aquella ocasión, la intervención del jurado de expertos que discernían si las obras eran o no pornográficas dieron su visto bueno a unas piezas imposibles de contemplar en España hasta entrada la transición a la democracia, y ya casi contempladas también desde un punto de vista “histórico” y no con el verdadero valor de ruptura – formal y temática- que estas fotografías tenían históricamente en la línea tradicional del arte español.

La primera de ellas, *Flor y Mujer*, de carácter mucho más plástico, e incluso recuerdo surrealizante, representa en una serie de cuatro fotografías la aparición y recorrido de una flor por el torso desnudo de una mujer, como “materialización”, en palabras del propio Hidalgo, del propio deseo. *Flor y Hombre*, serie de 12 fotografías, resulta incluso más transgresora que la anterior, por diversos motivos: en primer lugar, por la “antiartisticidad” plástica que el registro de una acción aporta a la serie, en lugar del valor plástico que la fotografía pudiese tener con carácter pictórico, o

meramente documental. En segundo lugar, por lo antiheroico del desnudo masculino presentado, en absoluto representante de cualquier tipo de idealización estética, sino puro cuerpo voluble en la exposición de su floral relación sexual. En tercer lugar, y quizá el más importante, por la presencia de un desnudo masculino tan súmamente explícito en lo sexual, como para mostrarse en desnudo integral y erecto en los últimos “fotogramas”, frente a la – bastante kitch, por otra parte- flor que cobra el papel de *partner* sexual en la acción.

Es precisamente este aspecto temático el que más interesante podría ser desde el punto de vista que aquí venimos defendiendo, en que a pesar de la exposición de los sexos masculinos y femeninos en estas imágenes, por lo que estas acaban por abogar es por la difuminación de los mismos en pos de esa liberadora igualdad. Una “ruptura” que otra obra de ese mismo año: *La Barroca alegre y Barroca Triste*, parece refrendar, decantándose en ese caso mas hacia el valor plástico de la primera obra comentada que del carácter de acción fotográfica de la segunda, “rompiendo” realmente el género – también el de la distinción entre acción/ fotografía/ fotografía documental y acción fotográfica-.



Juan Hidalgo, *Flor y Mujer*, 1969
Acción fotográfica, Serie “Erótica”
Políptico: 4 Gelatinobromuros de plata-selenio, 50 x 60 cm
Fotografía: Jorge Rueda
Colección Gobierno de Canarias

Flor y hombre narra, en el más básico de los sentidos, y a modo de secuencia (recordemos que no es una práctica infrecuente en la obra de Hidalgo, cuyo etcétera-acción *Con tacto para 12*, de ese mismo año, ya tiene este carácter filmico, como lo tendrá *El persa*, de 1978) se sucede la narración de un hombre que quita la flor de su ojal y la deposita en una mesa. Ante ella, va desnudándose mientras la flor va aumentando su tamaño respondiendo con su propia “erección” a la del *stripper*, en la relación sexual establecida entre ambos. Una relación indudablemente ambigua, y más a la vista de las fotografías mencionadas que realiza ese mismo año: porque pareciendo inicialmente que la flor representaría al sexo femenino, su equívoco estigma – su metafórico pene, sustituido por el humano en las fotos de las *Barrocas*- parece hablar más bien de una posible relación homosexual en el enfrentamiento entre ambos “penes”: “La flor, alusión habitual del sexo femenino, lo es ahora del masculino y, por ende, de la relación entre ambos” (Bozal, 1997; 248). Las propias declaraciones de Hidalgo en relación a las mismas no hace sino complicar aún más la cuestión:

Hombre y flor es más bien una relación subliminal entre un hombre y una mujer porque la flor siempre ha sido un sexo femenino, pero ciertas flores son andróginas, por ejemplo una cala tiene un pene, pero al mismo tiempo tiene una entrada que es la corola, usted a la cala le corta el pene y queda la corola donde puede meter algo. Es cuestión de meter y sacar. ¿Que después aparece el cuerpo del hombre? Pues bueno. Las primeras personas que pusimos en imagen el sexo del hombre hemos sido los vieneses y yo, ¿por qué? No creo que ninguno de ellos sea homosexual, solamente porque, indudablemente, el arte es político, porque da más información que otras situaciones y hay leyes o intereses que impiden que se de esa información. En mi obra no hay sino hombres como objetos de deseo, del mismo modo que la mujer, que ha sido durante mucho tiempo objeto de deseo. No hay que olvidarse de que ha habido también muchas lesbianas que han hecho obras con mujeres. (Hidalgo en De Santa Ana, 1997)

Es decir, que no sólo es que se haya roto la relación “tradicional” entre el hombre y la mujer, proponiendo que la flor pueda ser andrógina, y por tanto, el pene-flor también lo sea. Hidalgo está mostrando así, en definitiva, el encuentro entre dos androginias; igual da que ésta sea representada por “flores” bien erectas frente a igualmente erectos penes, o que se deleiten en su paseo sobre el cuerpo desnudo de una mujer (a pesar también del más que evidente recuerdo a la morfología genital femenina del vegetal), también en este caso. Si las flores pueden ser “andróginas”, como metáforas de la fisonomía sexual de los seres humanos, estos también quedan, por medio de ellas, “des-sexualizados”, antes que al contrario.

Más interesante aún resulta la “ruptura” propuesta en la relación del propio espectador con la obra; situando esa figura masculina plenamente sexualizada en escena, Hidalgo parecería apelar a una cierta mirada “homosexual”, puesto que históricamente la mirada femenina no ha tenido el poder de constituirse como mirada “deseante” ante el posible objeto de deseo representado en las imágenes (Mulvey, 1975). Histórico-artísticamente hablando, la tradición enseña que el hombre es quien mira y la mujer es siempre lo mirado, siendo privilegio masculino la codificación de la mirada sobre el espacio y objeto de la representación. Es decir, que situando al hombre en esa relación “andrógina” como posible objeto de deseo – de una mirada idénticamente “andrógina”, cabría suponer-, Hidalgo, si bien no subvierte la codificación de la mirada sobre la obra completamente, sí al menos tiene en cuenta que es posible que eventualmente sea una mujer quien pueda situarse en el papel de *quien-mira*, y no *quien-es-mirada*, frente a imágenes como la aquí presente.

Estas fotografías, no obstante, no han dejado de tener en fechas recientes lecturas que enlazan lo mostrado en las acciones con el contexto en que éstas fueron realizadas. Así, para Juan Vicente Aliaga, que la flor seleccionada para la acción sea un pensamiento funerario, resta todo atisbo de vitalidad a la relación sexual explicitada, y antes bien la “relaciona con lo mortuario por el carácter opresivo del nacionalcatolicismo franquista” (Aliaga y Cortés, 2015; 59).

Sin ánimo de llevar la contraria al argumento de Aliaga al respecto (aunque considero que quizá es excesivamente literario en su lectura tanto de la obra de Hidalgo como de su relación con el panorama político y social en que se realizó), como venimos viendo, el autor siempre ha realizado una particular y compleja aportación al mismo. En este sentido, y como punto de partida del análisis propuesto, es necesario tener en consideración al respecto del evidente carácter mortuario que el mismo Hidalgo destaca en estas imágenes: “Flor de muerte, flor de vida – sexo de vida, sexo de muerte” (Hidalgo, 1993; s/p) que, siguiendo a Barthes en su fundamental estudio sobre la fotografía, en el que trata acerca de la confusión que esta implica entre “lo real y lo Viviente”, que a fotografía es siempre un documento de muerte: instante helado en el tiempo como imagen de la Vera Icona o la sonrisa del decapitado; el instante en que, ante el objetivo, la “cosa” fotografiada quedó suspendida en el tiempo para siempre (Barthes, 1980; 139-140).

Es más, la indistinción en el universo hidalguiano – con sus siempre medidas connotaciones zen- son tan imposibles de encorsetar según los binarismos del pensamiento occidental que, como él mismo ha mencionado en diversas ocasiones, “vivimos sólo para morir”. Por lo tanto, como el sonido y el silencio, los sexos o el borrado de los mismos, o el texto y la realidad a que hace referencia, son términos si no intercambiables, sí al menos necesariamente involucrados entre sí. De este modo, la sexualidad, como todo cuanto rodea nuestra vida cotidiana, no puede ser considerado como exclusivamente vital si no es teniendo en cuenta el horizonte de que es también necesariamente mortuario. Como en casi toda su obra – y como atañe al sexo mismo, como hemos visto en distintas ocasiones- las jerarquizaciones y valoraciones morales como la identificación de

vida/bien y muerte/mal, realizada desde la lógica binaria, resulta imposible en la “ruptura total” de todo tipo de fronteras del universo Hidalgo.



Juan Hidalgo, *Flor y hombre II*, (1969)
Acción fotográfica serie Erótica
Políptico: 12 cibachromes color, 60 x 50 cm c/u
Fotografía: Jorge Rueda

En lo que al sexo se refiere, la indistinción total por la que aún aboga, proponiendo un universo ying-yang completo, “blangro”, masculino-femenino en el que no haya jerarquías verticales. Esta es la propuesta que se encuentra en su obra de 1977: *Hombre, mujer y mano*, en la que a lo largo de 24 fotogramas, la mano de Hidalgo recorre dos cuerpos de hombre y mujer tocando cada una de sus partes vistas (rostro y pies quedan ocultos de la secuencia filmica): cuello, pecho, cintura, sexo, muslo y antepierna, antes de culminar la operación con un apretón de manos entre el autor/actor y sus modelos.



Juan Hidalgo, *Hombre, mujer y mano* (1977)

Acción fotográfica serie “Erótica”

Composición de 28 fotos, 20 x 30 cm c/u

149 x 128 cm

Fotografía: Nacho Criado

La obra tiene bastante de la concepción corporal de sus etcéteras y partituras para *Contactos* entre distinto número de intérpretes en los que, como ya veíamos, de lo que se trataba no era sino de “nombrar” los objetos o partes expuestas, jugando con la “desaparición” del objeto en la palabra, y viceversa. Más elocuentemente, en esta obra, es la mano la que hace desaparecer cada una de las partes que nombra, como indica Estrella de Diego en el texto que dedica al artista (2001; 14), poniendo a su vez la imagen en relación con la “nota”, *El falismo de los saludos*, que veíamos que Juan Hidalgo dedica a las manos:

De hecho, el saludo de esas dos manos, hasta cierto punto convencional, podría no ser tan inocente como pensaríamos a primera vista. Para Juan, como dice en “El falismo de los saludos (notas)”, de 1969, las manos son metáforas, igual que ocurre en buena parte de su trabajo:

“En el saludo convencional, al estrechar las manos, estrechamos nuestros glándes, lo que a veces nos suele producir un gran placer.

-Permítame que le presente a Fulano de Tal.

-Muchísimo gusto.

-El placer es todo mío.”

¿Qué mano femenina estrecha, pues, la mano del artista? ¿Qué glánde? ¿Qué es ahora glánde, ya glánde? ¿Qué ha sido transmutado por el paso de ese recorrido y que se presenta de otro, para otro?

Miro la foto de nuevo. La pista estaba servida en fotogramas anteriores. En su trayecto la mano de Juan había velado los cuerpos, los había borrado, al menos en un punto del recorrido: ambiguos, ciertamente ambiguos, ni hombres ni mujeres. Se confunden las anatomías, se funden: *Biozaj* es una posible respuesta, por qué no.

Biozaj lo es, desde luego, como podría serlo quizá la mano con la que al año siguiente Hidalgo homenajea a George Maciunas, *M-Lituania*, en la que la extremidad vuelve a tener el valor simbólico del poder; mano del cartógrafo que nombra y traza los mapas y diagramas FLUXUS (1966) en los que Hidalgo/zaj aparece como el apéndice en el margen, casi al final del mundo: periferia zaj que propone, no obstante, cambiar los papeles y solicitar a Fluxus que se integre a zaj.

Biozaj es, sin duda, la respuesta posible de la unión definitiva – es decir, la desaparición- de los sexos: “un ser nuevo, un ser universal y biológico nuevo y totalizador, contenedor de todas las potencias y de todos los sexos, que habrá de dar cabida o todos los manifestaciones de la vida y del deseo y que se desplazará de uno a otro sin problema. *Biozaj*, en este sentido, procede ya de

aquella voz del autor convertida en niño que descubre que su nuevo madre es un hombre, procede del juego de palabras y sexos de *Pollos y pollas*, procede de los referencias fálicas en el brazo extendido de una mujer en *El falismo de los saludos* ("no olvidemos tampoco a las lánguidas hembras sofisticadas que desde más de un metro de distancia te presentan su serpentino falo para que beses con emoción su marmóreo glande desangrado"), y procede también de los anos y úteros indistintamente penetrados por los miembros erectos, posteriormente galardonados con la medalla del Santo Prepucio, en "S.P.H." (Clot, 1997b; 73). *Biozaj apolíneo* y *Biozaj dionisiaco* (el hermano de Nacho Criado y Esther Ferrer por un lado, y una bailarina de Sevilla y su marido australiano, también bailarín) son la unión por la argolla de metal al cuello de los cuatro cuerpos por parejas hombre/mujer que así desaparecen como tal: la única distinción posible entre ambos, como dice irónicamente Hidalgo, es que el apolíneo se mantiene completamente recto, mientras que el apolíneo ladea "coquetamente" la cabeza; una distinción que no crea diferencia alguna entre ellos, realmente, como probará a su vez la obra (conocida sólo a nivel de proyecto, como ilustración de la entrevista de Hidalgo en la revista *Lápiz* de 1989, de la obra "Pollas", donde una – apolínea- está completamente recta, mientras que otra – dionisiaca- también parece ladear coquetamente la cabeza. Ambas no dejan de ser "pollas", ambas han dejado ya de serlo al pasar a formar parte de la iconografía hidalguiana.

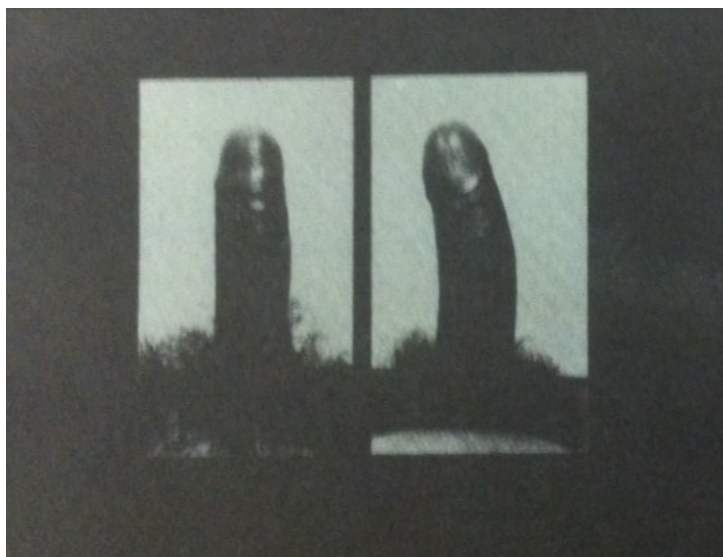


Juan Hidalgo, *Biozaj apolíneo*, *Biozaj dionisiaco* (1977)

Acción fotográfica, serie "Erótica"

50 x 60 cm

Fotografía: Nacho Criado



Juan Hidalgo, *Penes* (1989)
Proyecto de trabajo aparecido en la revista *Lápiz*

Dejan de serlo, como todos y cada uno de los presentes en la serie “Alrededor del... pene”: las 22 acciones fotográficas realizadas en 1990 en los que su presencia “inquietante” para el espectador puede hacer olvidar el verdadero interés de Hidalgo: la ceremonia, el rito, y la historia del arte. Conceptos que despliega a través de cada una de las acciones en las que las “pollas” son, como mucho, los modelos utilizados que sustituyen a los humanos de *Biozaj*, y se convierten así en objetos cualquiera. Como la *Estrella de Mar* o el elemento que marca el *Bim Exterior* o el *Bim Interior*: cardinal que se encuentra cercano a uno de los *cuatro jades* que marcan los centros de poder del cuerpo en la filosofía oriental, por pura aproximación, o irónico *Péndulo de Fu-Ko*. Sustitutos del rostro, como el de *La otra cara* (1995) del que Hidalgo ha hablado a menudo : el culo, que también tiene sus mejillas y orificio, ocupado aquí por una florecilla actuando como *Vaso Indebido* (*In memoriam Jheronimus Bosch*), como ocurre en una de las perturbadoras imágenes que pueblan *El Jardín de las Delicias* del pintor flamenco. Y que, más interesante aún, se convierte en un sorprendente *Narciso* que parece culminar ese proyecto de reflejos, desdoblamientos, juegos de miradas y desapariciones cuyo propósito – empezando con los “sexos” de los sesenta, y alcanzando ahora los “géneros” de los noventa- no eran sino la mencionada intención de ruptura total de todo cuanto parece “natural”, por ser nombrado como tal: como el *Peninsular más*, el *Italiano más* o *La canaria más* lo serán sólo y sólo durante un momento, en el instante mismo de nombrarlos como tal -como cuando gritaba “Balls” o Ferrer renombraba mediante el número- por medio de atribuciones que, por su pura eventualidad, hacen dudar de cada una de nuestras convenciones: culminado el *satori*, el maestro se retira dejando a su alumno transformado en ese hombre nuevo, tan vacío de prejuicios como la taza antes de que rebosara el te.



Juan Hidalgo, *Narciso* (1990)
Acción fotográfica, serie "Erótica"
Cibachrome, 50 x 50 cm
Fotografía: José Miguel Gómez

6. LA (IM)POSIBLE RECUPERACIÓN QUEER DE JUAN HIDALGO: LAS VERDADERAS "RESITENCIAS DE LA HISTORIA" DEL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL A LA ACTIVIDAD DE JUAN HIDALGO Y ZAJ

Llegados a este punto de la investigación y conceptualización de la obra de Hidalgo, los presupuestos de los que partíamos para enfrentarnos a su aparente “resistencia a la Historia”, y su casi constante desaparición del relato historiográfico del arte español, se nos van desarmando a cada paso: pues sus “muestras de existencia” han sido las suficientes como para poder crear con ellas el relato más o menos comprensible sobre su indudable trayectoria a lo largo de medio siglo de creación contemporánea. Los “tópicos” que más frecuentemente se han encontrado ligados a su actividad, y por medio de la que ésta ha sido entendida durante mucho tiempo, tampoco parecen suponer hoy en día un problema a la hora de recontextualizar históricamente su actividad, y de situarla incluso en un marco mucho más extenso que el de la historia del arte español (si es que ésta puede ser tomada también como una categoría esencialista, que sería un tema más extenso a tratar que no puede aquí abarcarse).

Continuando con la propuesta que planteábamos inicialmente, tampoco la obra de Juan Hidalgo pierde ni un ápice de sentido al situarla en el marco de las subversiones a los métodos de creación, producción y exhibición artística, e incluso de la misma crítica a la categoría “arte” (como esfera ajena a lo social), propia de la vanguardia experimental que en ese momento estaba desarrollándose internacionalmente. Más pertinente, incluso, como método de análisis, parece ser el ejercicio de contraste de la lectura política que estas prácticas pudiesen tener con el marco político-ideológico en el que eran producidas en el Estado español, y para el que la obra de Zaj, antes que suponer una “resistencia”, es más bien un perfecto método de aproximación para entender las contradicciones que éste presentaba en su momento. Y aunque mucho más específicamente dedicado al apartado biopolítico de la obra hidalguiana, con sus constantes reflexiones y alusiones al sexo, la sexualidad, e incluso más adelante, y adaptándose a discusiones contemporáneas a sus producciones, al género, parecen ser un muy pertinente instrumento de análisis.

De este modo, y volteando por completo el esquema con el que nos encontrábamos inicialmente de la “resistencia a la historia” de Juan Hidalgo y Zaj (que dejaba a “la historia” en una postura de inocencia que, desde hace ya mucho tiempo, se sabe que no posee), este último apartado de la investigación se ha dedicado, específicamente, a ver las posibles “resistencias”

históricas con las que la obra de Hidalgo se ha podido encontrar al enfrentarse al modelo historiográfico-artístico tradicional que ya visitábamos en los sesenta y setenta. Pero no sólo con la historia “tradicional”, puesto que los cambios de paradigma, como los que se sucedieron desde mediados de la década de los ochenta en la historia del arte de nuestro país, tampoco han parecido centrar su atención en la obra de Hidalgo/zaj como quizá se mereciera.

¿Qué extraños movimientos – en los mejores casos-, o intenciones – en los peores, se esconden detrás de la verdadera “resistencia” histórica a la obra de Juan Hidalgo? ¿A qué olvidos ha sido sometida su tarea para acabar ocupando un lugar tan periférico como el que Maciunas concedía a zaj en sus diagramas, e incluso menor, hasta fechas más o menos recientes? ¿Qué problemas tiene la historia del arte español – pues no los tiene zaj, ni parecería tenerlos si se contrastara nuestro modelo historiográfico con uno internacional en el que un elemento semejante no presentaría, seguramente, resistencia alguna (más bien todo lo contrario)- para que una obra como la de Juan Hidalgo no pueda formar parte de la verdadera “vanguardia ejemplar”?

Para este trabajo, creemos, es necesario observar una de las últimas grandes – enormes- resistencias de las que aún, en muchos casos, adolece el arte español, con su renuencia a contemplar las capacidades e implicaciones políticas y biopolíticas de sus producciones. Un trabajo que supone ser un método muy adecuado de puesta en crítica de la historiografía que ha rodeado la obra de Hidalgo, como ejemplo claro en el que puede reflejarse la historia del arte español. Un contraste que en muchas ocasiones han demostrado ser – como pudo ocurrir con la vanguardia internacional de los veinte o los cincuenta, en su contraste con la recepción exterior- un termómetro de sus propias capacidades y resistencias; de su habilidad para adaptarse (o apropiarse, e incluso subvertir o, en los peores casos, asimilarse) a propuestas externas que marcarán la hegemónica situación de “normalidad” e incluso de (contra, anti o post) “modernidad” de nuestro país.

Sigamos por tanto, haciendo ahora el recorrido contrario al que iniciábamos. Un recorrido inverso en el que la “adaptación” incluso, de la obra de Hidalgo a los parámetros críticos manejados se adelanta con mucho al panorama histórico que esa crítica está dispuesta a manejar, y que incluso las (aparentemente avanzadas) propuestas de revisión histórica no sólo no fueron capaces de asumir en su verdadera subversión, sino que, ancladas en su propio marco teórico, o bien optaron por la mencionada “deshistorización” de las prácticas e historia de zaj (estrategia que entregaban al grupo como medalla de consolación de una carrera en la que la historia y sus teorías habían puesto las normas, las reglas y la línea de llegada bajo sus propios pies en la casilla misma de salida), o directamente optaban por obviar para no verse, como esa mano-pene; mirada hegemónica de *Narciso*, sometidas al propio reflejo en el espejo de la Historia, al que aguantar la mirada solo podía conducir al ahogo en sí mismo de una disciplina ya hacía mucho cerrada en sus propias convicciones, y para la que la “apertura total” y la “indeterminación” de zaj e Hidalgo, suponía ser, realmente, un desafío aparente- o interesadamente- inabarcable.

6.1. La rara poética del “poeta raro”

Esta incomprensión ha hecho que Juan Hidalgo se haya convertido para la historiografía y crítica de nuestro país en aquello que ya hemos citado en varias ocasiones: el apelativo que José María Parreño y José Luis Gallero (1992; 145-161) le adjudicaron en su momento, y que el mismo Hidalgo ha adoptado desde entonces como el mejor calificativo con que nombrarse a sí mismo: un “poeta raro”. “Poeta” no sólo por su contribución fundamental a la denominada “poesía experimental” española, y a la citada convicción de que en todo proceso creativo siempre se encuentra la poesía en su base, sino porque como él mismo reconoce:

Los poetas tienen una forma de proceder muy buena, son menos envidiosos que el resto de los -digamos- “artistas”. A mi siempre me ha pasado una cosa muy divertida, y es que los amigos que tengo “plásticos”, que muchos de ellos directamente me odian (primero que todo porque no se han preocupado nunca de saber lo que soy, y sería malísimo que se preocupasen porque yo tampoco lo sé, sería una cosa muy complicada...) pero ellos, para meterme en los hoyos más profundos y que se olvide todo el mundo de mí, cuando se habla de mí como plástico dicen: “¡Hombre, que va!, ¡Juan es un músico!” Pero después, por otro lado, tengo a todos mis compañeros músicos (en lo que he hecho algunos pasos importantes en cierto momento), que también les pasa un poco lo mismo, y que tampoco les caigo muy bien, y dicen: “¿Juan músico? Bueno, Juan músico sí, pero Juan es un artista plástico...”. Y los únicos que nunca han hecho ni para acá ni para allá son los poetas: “Juan es un poeta”. Y punto. Y no pasa nada. Son los únicos que nunca han tenido envidia.

En cualquier sitio que he estado, en España, en Alemania... mucho menos en Estados Unidos, o que he vivido, siempre con gente culta, a nadie le ha molestado que sea poeta. En cambio a muchos plásticos les molesta que yo sea plástico (o que no lo sea) y a muchos músicos que lo sea (o no lo sea). Porque ser o no ser, en el fondo, es lo mismo... ¡Que se jodan! (Hidalgo en Buxan, 2007)

Es precisamente ese “raro” que el poeta se arroga para sí mismo, por su inclinación por prácticas artísticas que no encajan con los cánones establecidos de la propia categoría “arte” (y más como podía ser comprendido en la España tardofranquista, como veíamos) lo que junto a su radical inclinación a no separar las instituciones “arte” y “vida”; su constante transgresión a toda norma impuesta como anárquica búsqueda de la libertad de toda esfera personal y social, y su

defensa y utilización de temas en los que el goce corporal, el erotismo y el sexo no normativo se convierten en forma y fondo, le convierten realmente, y como destacaban críticos como Buxán, en el verdadero artista "queer" del panorama artístico español del siglo XX. Aunque a día de hoy no sería necesario definir una vez más este término, conviene recordar como posible (aunque inexacta, en su simplificación) aproximación al significado del anglicismo en el contexto de las teorías sobre sexualidad y género la siguiente definición: por *queer* se tiene el adjetivo inglés cuya traducción al castellano vendría a ser una mezcla de los términos "raro", "bollera" y "maricón"; utilizado frecuentemente como insulto contra los homosexuales y apropiado por ellos mismos desactivando su capacidad hiriente. De manera general, visto como referente crítico de las denominadas teorías de género, viene a referirse a todos aquellos individuos cuya disidencia sexual no se corresponde con el régimen normativo heterosexual ni con los propuestos por las culturas gay y lésbicas asumidas en el sistema social hegemónico político-culturalmente.



Juan Hidalgo, *Gafas Gay* (del tríptico "Las Tres Gafas"), 2000
Serie "Testimonios" y "Un/una más"
Cibachrome, 50 x 50 cm c/u
Fotografía: Alejandro Delgado

Sus propuestas, conocidas por medio de la denominada *Teoría Queer* y los *Queer Studies*, desarrollados en la universidad norteamericana desde mediados de los años ochenta, a raíz de la crisis del sida y del desarrollo de la "teoría de género" promulgada por autoras como Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990) o Eve K. Sedwick (*Epistemology of the closet*, 1990), deudoras de las teorías feministas y gay y lésbicas que la precedieron, tanto como de las teorías postestructuralistas

desarrolladas en la academia francesa (por autores como Derrida, Barthes o Kristeva) abogan, entre otras cosas, por la deconstrucción y liberación de los patrones de género y sexuales, proponiendo modelos nómadas de identidad más allá de etiquetas impuestas y binomios tradicionalmente asentados en el pensamiento occidental (hombre/mujer; homo/heterosexual, etc.) La utilización de un adjetivo como *queer*, que no responde a ningún tipo de identidad prefijada (es aplicable a cualquier persona, independientemente de atributo sexual genético, identidad de género u orientación sexual) trata de partida de borrar cualquier demarcación.

En este sentido, la obra de Hidalgo realmente es completamente “rara” (*queer*) en el pleno sentido de la palabra, como hemos podido ir viendo. Sin embargo, siendo tan clara la deriva sexual de la obra de Hidalgo, resulta llamativo que sobre ella sea la que hasta la fecha mayores y más paradójicos silencios históricos existan. Pueden contarse, sin embargo, y como se anunciaba brevemente en el somero repaso a la (desaparición) histórica de zaj, un pequeño grupo de análisis histórico-críticos de la obra de Juan Hidalgo que son, en primera instancia, los que más podrían interesar a los propósitos de este trabajo: éstos son aquellos en los que el análisis se ha centrado, específicamente, en la cuestión sexual y realizados desde perspectivas cercanas a la teoría de género o estas teorías *queer*.

Se trata, no es pronto para anunciarlo, de un corpus crítico-historiográfico tan reducido como necesario, dado que la actividad de Juan Hidalgo jamás ha escondido la vertiente sexual de sus trabajos. Muy especialmente, además, la vertiente “homosocial” de los mismos, fácilmente identificable con una aparente estética homosexual (aunque ya veíamos que su lectura siempre es mucho más compleja) que resulta aún más llamativa en el contexto del Estado español anterior a la despenalización legal de la identidad homosexual, que no será derogada hasta 1979.

Sin que la intención sea en este punto realizar algo más que una aproximación general al recorrido puramente historiográfico que la obra de Hidalgo ha realizado en relación con las cuestiones de género e identidad (aunque algunas fuentes ya nos son conocidas por el análisis de su obra realizado en este sentido), cabe señalar que la primera aparición de Hidalgo en una obra dedicada al estudio de cuestiones relacionadas con la materia, aunque sea a modo de cita e ilustración dentro del argumento general, se produce en el libro *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género* de Estrella de Diego, publicado en 1992, donde su *Biozaj* resulta extremadamente iluminador como ilustración plástica de la androgina. Ese mismo año, David Pérez lee su tesis doctoral: *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad zaj* en la Universidad de Valencia, en la que, bajo los distintos epígrafes dedicados a analizar la obra de zaj, encontramos en el apartado dedicado a la letra X (y al final, por tanto, de la misma, organizada en estricto orden alfabético en relación con los distintos temas a tratar), las 24 páginas dedicadas a “la devoción que ZAJ sentirá por lo sexual y por lo erótico o pornográfico [...] una pasión constante en su obra que, curiosamente, quedará velada en las aproximaciones más destacadas realizadas

acerca de su producción” (Pérez, 1992; 494-495). La cuestión sexual, no obstante, queda relegada en este trabajo al espacio específicamente dedicado a la cuestión, sin que la prometida “promiscuidad” del título sea sexualizada conceptualmente a lo largo del resto de la investigación. Como el mismo autor admite, a pesar de la importancia que le otorga a la cuestión en la obra de Juan Hidalgo y de zaij “existe un aspecto básico, y por tanto, definitorio en la obra de Juan Hidalgo al que todavía no hemos hecho mención de manera expresa en estas páginas. Tal vez el mismo haya aflorado comedidamente en algunas ocasiones y, tal vez, incluso, haya dejado sentir su presencia en la oquedad reservada a Sade” (*Ibid*)

La siguiente oportunidad en la que una obra de Juan Hidalgo salta al terreno de la exposición/investigación en relación con las cuestiones de género, se encuentra en la exposición *El Rostro velado: travestismo e identidad en el arte*, comisariada por José Miguel García Cortés en el Koldo Mitxelen Kulturunea de San Sebastián en 1997. En esta exposición, además, su presencia resulta doblemente importante no sólo por su “recuperación” en este sentido – de nuevo con *Biozaij-*, sino por tratarse (iluminadoramente, como veremos) del único artista español concitado en la muestra, entre trabajos de Claude Cahun, Humberto Rivas, Pierre Molinier, Pierre et Gilles, Man Ray, Joel Peter Witkin, Urs Lüthi, Zoe Leonard, Cindy Sherman, Michel Journiac, Catherine Opie, Lisette Model, Andy Warhol, Jurgen Klauke o Nan Goldin.

Ese mismo año de 1997, en el marco de las conferencias celebradas de manera paralela a la exposición antológica del Centro Atlántico de Arte Moderno, *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, el crítico y comisario Manel Clot dicta y publica la conferencia “(Algunas) lágrimas de esperma”, a la que hemos tenido que hacer referencia en múltiples ocasiones por lo acertado de sus planteamientos a pesar del carácter verdaderamente pionero en la aproximación a la obra de Hidalgo desde el punto de vista (homo) sexual.

A pesar de que a raíz de esta exposición Juan Hidalgo parezca contar con un nuevo (aunque moderado) impulso de popularidad en el panorama de la historia del arte español, la cuestión sexual es directamente eliminada de los comentarios críticos que acompañan al catálogo de la misma, de manera incomprensible. No tan incomprensible, no obstante, como que en el catálogo de sus *Acciones fotográficas eróticas (1969-1990)*, presentada en la Galería Juana de Aizpuru en 1993 la cuestión fuese absolutamente orillada como parámetro vector de la muestra y la actividad hidalguiana.

No será hasta 2001, cuando el artista realice su exposición *De Misterios*, cuando en el catálogo de la misma vuelva a contar con una aproximación crítica a su obra desde la perspectiva de género (también citada ya en estas páginas), de nuevo de mano de Estrella de Diego bajo el explícito título de “El tamaño importa”. Ese mismo año aparece en un volumen sobre estudios sobre sexualidad y género en el arte, editado de bajo la dirección de Juan Vicente Aliaga, entre otros, el

artículo firmado por Bartolomé Ferrando y Carmen González: "La sexualidad en el arte de acción: Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Carles Santos" (2001, 139-148), nueva muestra sintomática del desarrollo de los estudios sobre arte y género de nuestro país sobre la que más adelante deberemos volver.

Las siguientes apariciones de Hidalgo por estos terrenos historiográficos, y posiblemente las más acertadas hasta la fecha en su conceptualización de la obra del artista con las prácticas denominadas *queer* es su inclusión en la exposición *Radicals libres : experiencias gays e lésbicas na arte peninsular*, comisariada por el profesor Xosé Buxan Bran en el Auditorio de Galicia en 2005 en el que, en el apartado dedicado a Juan Hidalgo, de manera contundente, afirma:

No tengo ninguna duda de que Juan Hidalgo es el artista *queer* por excelencia del siglo XX español. Él, en primer lugar, ha luchado en su obra siempre en contra del prejuicio y la ruindad y la mezquindad y, en segundo lugar, siempre ha ofrecido a la mirada del espectador un mundo paradójico y diferente que ha puesto en cuestión las anquilosadas convenciones, las supuestas verdades. Hidalgo ha reivindicado lo raro, lo torcido, lo revolucionario, lo transgresor, lo homosexual, lo polimórfico. Considero que la importancia de Juan Hidalgo como renovador y como pionero de la mirada sobre la sexualidad en el arte español aún no ha sido lo suficientemente investigada ni, menos aún, reivindicada Buxan, 2005; 281)

En base a esta importancia que el profesor Buxán destaca sobre Hidalgo, al año siguiente publica en el volumen *Lecciones de Disidencia* un artículo específicamente dedicado a su producción artística revisada desde la perspectiva *queer* (Buxan, 2006). Aportación fundamental – y se diría que única, hasta la fecha - para el estudio del artista desde esta perspectiva, a pesar de adolecer de ciertas carencias (desde la perspectiva historiográfica que aquí se ha utilizado) a las que también será necesario aproximarse con mayor detenimiento como síntoma específico del desarrollo de la historiografía de género en el Estado español.

Hasta la fecha, las últimas aportaciones en clave de género realizadas en relación con la obra de Juan Hidalgo, se han realizado mediante su inclusión en exposiciones como *La Batalla de los Géneros* o *Genealogías feministas en el Estado español*, comisariadas ambas por Juan Vicente Aliaga (la segunda en colaboración con Patricia Mayayo), y centradas en plantear problemáticas sobre la construcción del género tanto en el ámbito internacional -la primera de las muestras- como específicamente centradas en el ámbito español – la segunda-.

De manera puramente teórica, la obra de Hidalgo ha sido conceptualizada en estas mismas fechas en el capítulo "Institucionalización y marginalidad del arte "desviado" en la Transición

española” de Héctor Sanz publicado en el volumen *El Sistema del arte en España*, editado por Juan Antonio Ramírez, en el que, paradójicamente, vista la trayectoria de nuestro autor, Sanz lo califica como uno de aquellos artistas “que entraron en el sistema. De aquellos casos en los que podemos hablar de una carrera consolidada a lo largo del tiempo, un estatus como artista que conlleva el reconocimiento dentro del mundo del arte y la apreciación económica de la producción en el mercado” (Sanz, 2010; 337).

En su texto, Sanz considera, no obstante, que Hidalgo es uno de los artistas que, a pesar de su carácter trasgresor, es hoy en día bien valorado en la historiografía local (en base, entre otras cosas, a la medalla al mérito en Bellas Artes que recibió, y sus monográficas en el CAAM y la exposición de zaf del Reina Sofía). La apreciación es sin duda una muestra palmariamente clara de la disfuncionalidad que la aproximación a las cuestiones de género e identidad en nuestro país ha tenido en su recuperación de artistas como Juan Hidalgo. Un caso como el suyo pone de manifiesto, una vez más, y como ha sido frecuente con buen número de las propuestas artísticas dedicadas a poner en cuestión las supuestas certezas tradicionales en clave de género – y no sólo la problemática que el modelo historiográfico tradicional plantea con su asunción de ciertos casos en base a presupuestos estéticos o conceptuales de raíz más o menos “tradicional”, como la inclusión de los mismos en relatos históricos de carácter formalista en base a “estilos” o corrientes artísticas. Este tipo de inclusión histórica ha supuesto en ciertos casos como el de Hidalgo, cuya obra, y su capacidad de transgresión a la normativa (histórica, artística, social...) un claro falseamiento de sus proposiciones para ajustarse a los cánones establecidos. Del mismo modo que las disquisiciones sobre la asimilación al sistema del arte de las prácticas feministas – a las que en múltiples ocasiones tendremos que hacer referencia- han sido y siguen siendo ejemplares al respecto, una obra como la de Juan Hidalgo, y en un panorama histórico artístico como el del Estado español, se muestra como un inmejorable territorio en el que observar algunos de estos problemas, sus causas y sus posibles consecuencias.

Partiendo de ese análisis y conceptualización de la obra de Juan Hidalgo desde la perspectiva de género, se despiertan indudablemente otra serie de preguntas como las que han surgido, también en fechas recientes, a propósito de la recuperación de otros artistas para los que la identidad sexual disidente presente en su obra ha sido recurrentemente obviada en la construcción historiográfica tradicional. Estos análisis (entre los que aquí destacaríamos por su contundencia el ejercicio que Beatriz Preciado [2011; 72-168] realizó con un verdadero *underground* como Ocaña) han partido de una pregunta muy precisa, que involucra reflexiones en torno a la propia disciplina y el modo de enfrentarse a ella, tales como: ¿cuál es el papel que ocupa Juan Hidalgo en la historia de arte español?

Visto lo visto, no es pronto para afirmar que, desde su posición “extravagante” en relación con el relato tradicional historiográfico, esquivo del mismo e, incluso, podríamos decir que periférica,

su propia figura y el papel que ha mantenido en la historia del arte español debería ser tomada como punto de partida desde el que cuestionar la propia construcción historiográfica del relato del arte español contemporáneo. Retomando análisis realizados en el extranjero como el que firmó Douglas Crimp (1999; 157-174) para la revista *Social Text* y en el que, como ya había sucedido décadas atrás con las preguntas formuladas por la historiografía feminista del arte (como la fundamental "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" de Linda Nochlin, entre otras), lanzaba una arenga al modo y métodos utilizados por la historiografía del arte tradicional para obviar cuestiones relacionadas con la identidad y el género en el análisis de artistas para los que ésta resultaba esencial como parámetro crítico.

En este sentido, podríamos apropiarnos una vez más de la pregunta de Crimp para preguntarnos "¿Qué Juan Hidalgo es el que se merece la historia del arte español– si es que la misma merece algún Juan Hidalgo, incluso?".

A raíz de esta pregunta, como ya se decía, surgen una serie de nuevas preguntas a las que parece necesario responder, pues sólo intentando hacerlo – planteando este propio texto como un proceso de construcción histórica- podremos valorar en su justa medida, y como punto de partida inicial, la propia "existencia" de una figura como la de Juan Hidalgo en el panorama artístico estatal – y mucho más, en el momento de su aparición al "frente" del grupo zai- como elemento de confrontación crítica con nuestros propios modos y modelos historiográfico-artísticos.

6.2. El cambio de paradigma teórico-artístico de la historiografía del arte en el Estado español y su influencia en la "recuperación" y conceptualización histórico-artística de Juan Hidalgo y zai.

Si en apartados anteriores de la presente tesis doctoral (aquellos que se correspondían más claramente con el esquema propuesto por el profesor Bozal en relación con la trayectoria de zai) resultaba clara la influencia que los métodos utilizados por la crítica e historiografía del arte habían tenido en la forja de la "historia" de las prácticas de Juan Hidalgo, no menos relevantes eran los movimientos político-sociales que marcaron tanto a éstas como a la propia actividad de zai.

En el contexto que nos ocupa ahora mismo, situado a mediados de la década de los ochenta, sería necesario, por lo tanto, ubicar la actividad de Juan Hidalgo (aún zai) en el *impasse* de carácter "historicista" situado entre su despedida tras los *Encuentros de Pamplona*, y su regreso durante el período de transición democrática. Un momento en el que, como ya se comentaba en su momento, zai parece ser más un "mito" vanguardista que una realidad actual en un panorama dominado, en ese momento, por el "retorno a la pintura" de carácter internacional que en nuestro

país se concreto en el “boom” de la “Nueva Figuración Madrileña”, y los problemas que la misma presentará, y que abordamos a continuación:

6.2.1. Los problemas críticos de los 80 en España (1976-1989).

Con el fin de analizar pormenorizadamente algunos de los problemas con los que las producciones en clave de género tuvieron que toparse en nuestro panorama crítico, se han tomado como referencia para plantear un marco temporal las fechas de 1976 y 1989. La selección, si bien no responde a una cronología estrictamente ajustada a momentos emblemáticos para la problemática general que ocupa a la investigación, sí lo hace en relación con el marco -mucho más amplio- de los cambios que la crítica e historiografía del arte en España tuvo que afrontar tras la dictadura franquista y en el nuevo terreno democrático, iniciado con la mencionada *Bienal* de 1976, y su polémico proyecto, y culminada con la exposición *Antes y Después del Entusiasmo*, comisariada por Jose Luis Brea.

Encontramos así, en pleno proceso de transición a la democracia, dos puntos distantes en más de una década que, de una parte, ejemplifican los polos que van a dominar la crítica y la historia del arte español del período: las prácticas oficializadas y apolíticas y la crítica comprometida socialmente. No obstante, durante el período seleccionado, nos encontramos con que si ,durante la dictadura, se daba una casi absoluta imposibilidad de articular las prácticas de género, teniendo que “camuflarse” bajo etiquetas como la de la “experimentación”, las expectativas de progreso anunciadas por la Transición democrática (que, tal y como señala la obra de Subirats [2002; 71], mejor podría ser leída como “Intransición” en muchos aspectos) pronto se vieron diluidas en una mercantilización de las propuestas teóricas y prácticas en las que las cuestiones políticas no tenían lugar alguno.

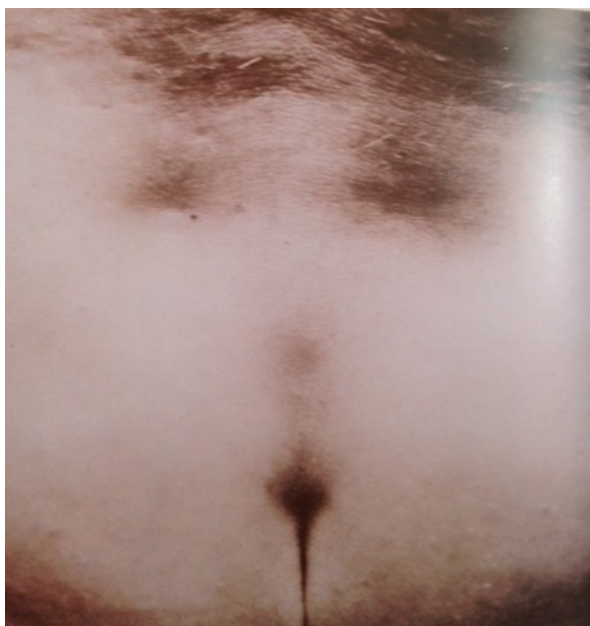
La creciente despolitización de las estructuras artísticas, avalada por el mercado del arte internacional al que España se incorporaba como la “joven democracia” de Europa, así como la preponderancia dentro del campo de la crítica de un planteamiento absolutamente formalista y que huía a toda costa de cualquier posicionamiento político (incluido, claro está, el de género), hizo que los discursos ya no sólo feministas, sino algunos que comenzaban a plantear nuevas cuestiones en torno a la homosexualidad y el género (y aquí las piezas de los setenta de Hidalgo resultan fundamentales), fuesen nuevamente relegados al olvido o, como máximo, a tener que ser admitidos como coletazos neovanguardistas proclamados por una crítica cuya formación, en muchos casos, no alcanzaba mucho más allá de la vanguardia histórica (Montesinos, 2006; 22). No es casual tampoco que se mantuviesen estas posiciones en el panorama del arte de la transición española, donde los “pactos de silencio” que acompañaron al discurrir político - con su consensuado olvido y negación de la revisión política del pasado - tenían su correlato en lo histórico-crítico y lo oficializadamente plástico. Así, aunque los críticos más ligados a la “nueva figuración” pictórica

(caso de Bonet, el más beligerante de cuantos se aliaron con estas posiciones) renegaban del arte de los sesenta, y en especial de aquel más politizado, ya vemos que no dudaban en reconocer el papel de Juan Hidalgo y de Zaj en el Madrid de los setenta. Si embargo, como veíamos en su momento, reconocían su presencia no desde un punto de vista histórico, sino casi “mítico”, como recuperación de una vanguardia histórica usurpada de nuestra historia. Una situación que podría explicarse, muy elocuentemente, revisando las palabras de Tomás Llorens sobre el arte de la época, y el modo en que la idea de “vanguardia” fue reenganchada en la conciencia crítica e histórico-artística de la época:

Ese olvido del pasado, por tanto, no representa una falta de posición política por simple abstención. Es la expresión artística de una voluntad deliberadamente política, que preside lo que ha sido [...] el proceso de la transición, basado precisamente en la voluntad de olvidar políticamente [...] El arte de los 80, el que encuentra su primera expresión paradigmática en esa exposición de la Gaería Juana Mordó, es el arte que abre ese periodo, porque es la expresión artística del mundo político de la transición y responde a los mitos políticos de la transición, a las creencias colectivas que movilizan las energías de la voluntad colectiva tanto en las votaciones como en los medios de comunicación: el mito de la tradición liberal española y la voluntad de reanudar esa tradición liberal española, el regeneracionismo, las primeras vanguardias de comienzos de siglo, la Institución Libre de Enseñanza; toda una mitología, muy presente desde luego en Madrid, que se basa en una especie de estado de inocencia, previo a la Guerra Civil, en que libertad y “apoliticidad” iban de la mano (Llorens, 1998; 110)

La alianza entre mercado y crítica, ampliamente denunciada por la generación inmediatamente posterior, realizó una muy selectiva apuesta por un arte que obviaba las polémicas despertadas en la época a nivel internacional; sobre todo, el replanteamiento general de la dimensión de “lo político” alentado por las teorías de la denominada posmodernidad, en las que las cuestiones de identidad jugaban un papel preponderante. Pasando por alto la renovación del discurso formalista greenbergiano a nivel internacional, el discurso crítico histórico-artístico hegemónico de los ochenta españoles hundía en él sus raíces para retomar polémicas ya demasiado antiguas como las relaciones entre alta y baja cultura, y olvidaba las cuestiones de género o los discursos poscoloniales pujantes en el momento. Deseosa de cuadrar con los ambiguos discursos internacionales acerca de una muy dudosa posmodernidad (Taylor, 1987), la crítica y práctica artística de la oficialidad española reincidía en una noción de *arte* entendido únicamente como pintura - y no toda- que dejaba, ya desde su propio planteamiento, todas las

experiencias verdaderamente pioneras del momento en las "zonas de sombra" que más tarde se tratarán de recuperar.



Juan Hidalgo, *La otra cara* (1995)

Acción fotográfica, serie "Erótica"

Cibachrome, 50 x 50 cm

Fotografía: José Miguel Gómez

Tampoco sería lícito, nuevamente, echar la vista atrás a los años setenta y ochenta para sentenciar que la *única* crítica que conoció nuestro país fue aquella que se mostraba aliada con los retornos a la pintura de raíz tradicional. Tal y como señala Javier Montes

ya a finales de los sesenta, incluso en España, comienzan a soplar vientos de cambio. La revitalización del papel y el protagonismo político de la sociedad civil en las democracias occidentales (del mayo del 68 a los movimientos pacifistas, feministas, queer y contraculturales, de las iniciativas en pro de la descolonización en África a las protestas contra la guerra de Vietnam) parecen empezar a calar en una sociedad y una clase intelectual adormilada, y encuentran su eco, en nuestro país, también en los escritos teóricos sobre arte (Montes, 2004; 70)

Esta línea crítica mencionada por Montes, estaría representada en nuestro país por dos de las figuras claves en su desarrollo teórico a las que ya hemos hecho necesaria referencia en múltiples ocasiones: por un lado el profesor Valeriano Bozal, cuya aproximación al arte contemporáneo se realizó desde una postura que se alejaba por completo del formalismo propio del

periodo. Apostaba el historiador por un discurso en el que, lejos de importar *exclusivamente* el resultado final de la obra, se centraban los intereses tanto en el discurso que la producía como en el importante papel del artista como productor de significados, en la obra como medio de creación de los mismos, y en el espectador como receptor - y por tanto, participante- en el proceso de conclusión de los mismos (y que aun así, como ya se han destacado en varias ocasiones, tardó en posar sus ojos y reflexiones en la obra de Zaj e Hidalgo).

La segunda figura a destacar, y con ella el papel olvidado de la Escuela de Arquitectos como una de las escasas instituciones que apoyó las muestras de arte español contemporáneo, fue la de Simón Marchán (quien ya veíamos que también olvidaba a Zaj como ejemplo del nuevo arte “procesual” en su clásico *Del arte objetual al arte de concepto*). Desde principios de los setenta, el citado centro, en el que Marchán fue clave, se había caracterizado por su profundo interés en la promoción del arte contemporáneo desde posturas que resultaban de una impresionante novedad para el panorama artístico desarrollado todavía bajo el régimen fascista, y aún del que vería nacer nuestro país hasta bastante tiempo después. Poesías concretas, *performance*, y una firme apuesta por un arte que todavía dejaba sentir los ecos de la vanguardia histórica, eran una pequeña muestra de la verdadera explosión creativa que allí se daba cita, al contrario de lo que podía suceder en lugares en principio más proclives a la modernización como las escuelas de Bellas Artes.

Indudablemente, gran parte del espíritu creativo en el marco de la Escuela era producto tanto de la presencia del citado Marchán como de Ignacio Gómez de Liaño, a quien ya visitábamos como destacado integrante de las prácticas “experimentales” desde el punto de vista de la escritura poética). Ambos profesores de estética en el centro y auténticos testigos y promotores tanto de las actividades desarrolladas en la Escuela como de otras que, sin estar a ella afiliadas, contribuían al desarrollo del arte moderno en nuestro país, como los tantas veces destacados *Encuentros de Pamplona*. Serían estas propuestas, tan arriesgadas todavía para la ciudad, cargada aún con el lastre de la política franquista, las que acabarían por costarle el cargo a los dos profesores. En este mismo sentido, los trabajos posteriores de Juan Antonio Ramírez (1976) o Román Gubern (1972, 1974) abrían amplias posibilidades de un cambio de paradigma en las aproximaciones históricas a las actividades plásticas.

Someramente dibujado este inicio del período de renovación de la crítica de arte en nuestro país, resulta imposible obviar, por las polémicas que desató en la época, y por la trascendencia que desde estas páginas se considera que tuvo para el caso que nos ocupa, el aludido triunfo que la Nueva Figuración, y los críticos que la acompañaron, tuvieron durante los setenta y buena parte de los ochenta (sobre el panorama general del momento resultan de enorme utilidad los profundos estudios de Verdú Schnummann, 2007, o Albarrán Diego, 2012b). Recién incorporados al panorama internacional, el arte español lo hizo por medio de las propuestas – la citada figuración- que mejor

casaban en el momento con las corrientes internacionales que por entonces triunfaban en el mercado americano – la *Transvanguardia italiana* y los *Nuevos Salvajes* alemanes- inconscientes (o no tanto) de lo que de retorno al conservadurismo tenían estas propuestas a nivel internacional tras el arte políticamente comprometido y experimental que había dominado el panorama durante los sesenta.

6.2.2. La cuestión de la fotografía

En este panorama, la “experimentación” y el arte de acción de zai parecía ser un reducto del arte típico de los libérrimos sesenta, a los que ya veíamos que un crítico tan relevante en el momento como Bonet limitaba la actividad del grupo en su recuento del arte de la década. El tiempo, que tan bien había manejado zai en sus obras, jugaba un papel fundamental ahora en su recepción y recuperación. Así, comentando su exposición en Madrid en 1989, el no menos importante crítico de la época, el también citado en diversas ocasiones Ángel González, hacía hincapié en su exposición de la Galería Estampa como: “una exposición maravillosa, aunque la verdad es que hace muchos años que debieran haberla visto”. Pero si la Transición había traído a los aires artísticos de nuestro país una renuncia absoluta a los asuntos políticos (y la experimentación y opción vanguardista siempre ha tenido algo de político), no menos relevante para comprender el retraso en la asimilación de propuestas visuales motivadas por la teoría y práctica de género en nuestra historiografía del arte, como eran las obras más impactantes (por su claridad “exhibicionista” de la cuestión sexual) de Juan Hidalgo es el papel que la fotografía jugó en su desarrollo, y el retraso con que algunas de las propuestas internacionales (así como la escasa preocupación por muestras nacionales incluso anteriores) fueron asimiladas teóricamente en nuestro país.

Si se quiere hacer especial hincapié en el papel de la fotografía no es sino porque esta ha sido, sin lugar a dudas, el medio por antonomasia en el que las cuestiones de género e identidad han podido dar sus mejores frutos en el campo de la plástica (De Diego, 1992b; 163). Si el cuerpo se convirtió por medio del arte de acción y la performance en el centro de la experimentación artística por antonomasia para las cuestiones de identidad y género, la fotografía fue, sin lugar a dudas, su mejor vehículo. Y no sólo por el carácter documental que tradicionalmente se atribuye a la misma, sino porque, como ponen en evidencia obras como las de Hidalgo (que exceden con mucho el carácter tradicionalmente pictórico de la fotografía, y tampoco pueden ser consideradas documento gráfico de una acción a nivel puramente informativo), la fotografía era el medio perfecto con el que poner en cuestión todo tipo de certezas culturales: desde las convenciones sobre la autenticidad y la originalidad de la obra hasta las creencias y discursos sobre la subjetividad y la identidad, con ellas profundamente implicadas a nivel conceptual en casos como el que nos ocupa, en los que el papel del autor se confunde con el de el sujeto fotografiado y hasta con la obra misma

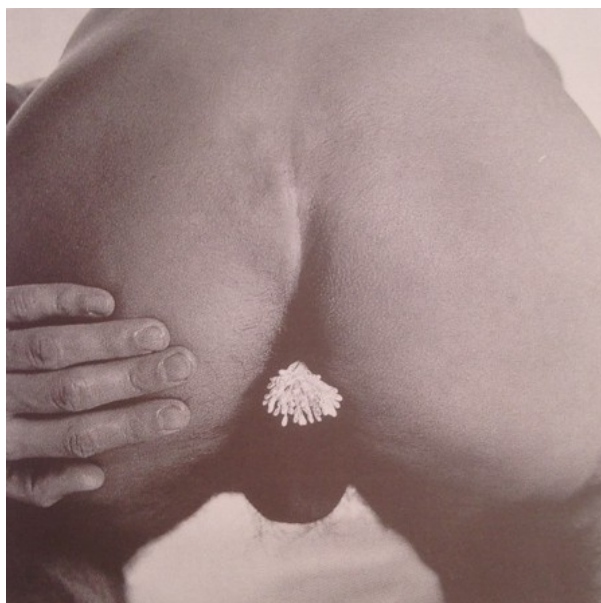
como pieza plástica.

Un primer acercamiento de la serie de propuestas extranjeras de los denominados “apropiacionistas”, cuyo discurso bien podría haber servido para leer – aunque fuese de forma retrospectiva- muchas de las cuestiones que Hidalgo y Ferrer ya habían planteado con sus obras en nuestro país, vino de mano de la exposición *El arte y su doble: una perspectiva desde Nueva York*, en la que el crítico Dan Cameron acercaba el trabajo de las fotografías americanas de los ochenta a gran parte de la crítica y público de nuestro país. Si bien desde una perspectiva que, nuevamente, prefería incluir su obra dentro del “estilo” apropiacionista que se ajustaba mucho más a las polémicas posmodernas que a las verdaderas cuestiones identitarias que tras ellas se encontraban, el crítico no deja de señalar, poniendo en evidencia la importancia de las teorías de género para la crítica y generación de imágenes de los noventa, que “algunas fórmulas del proceso de posmodernización permiten a algunas mujeres artistas oponerse al giro hegemónico, basado en la alegorización y en un discurso despolitizado o antipolítico sobre la subjetividad y la subjetivación”

Nuevamente, a través del impacto que esta exposición tuvo en nuestro país, podemos situarnos en el centro de una de las polémicas principales que defiende este trabajo: la de la negación de los referentes locales en pos de las prácticas importadas desde el exterior. En gran medida promovida por el “retorno a la pintura” de la década de los ochenta, la situación de la fotografía en España, lejos de lo que sucedía en los circuitos internacionales, seguía encontrándose restringida a círculos cerrados y muy especializados. Su valor como obra múltiple, vaticinado por Benjamin, seguía en las fechas considerándose muy por debajo de la noción de arte como obra única. En un apresurado repaso, el conocimiento de experiencias fotográficas en nuestro país tales como la denominada “Escuela de Madrid” o los trabajos experimentales cercanos a los “nuevos comportamientos” de revistas como *Nueva Lente*, no pasaban del círculo de especialistas en el medio (véase, entre otros Mira, 1988, 1991; Santos, 1991; Doctor, 1993, Naranjo, 1997; Fernández, 2004; Albarrán Diego, 2012). Resulta lógico, por tanto, que trabajos como los de Juan Hidalgo, “visibles” en ese momento mayoritariamente en su vertiente fotográfica (o editorial) al disminuir sus acciones y desaparecer sus “conciertos” en público, se encontrasen aún más restringidos y tuviesen casi el carácter de “rumor”, “lejano e insistente” del que hablaba Herráez como miembro de una generación nacida en los setenta. Unos trabajos que, además, no eran en absoluto numerosos, contando así con un nuevo obstáculo para su posible “recuperación” de ese olvido al que la preeminencia de la pintura, la especificidad del medio y, por supuesto, el contenido que en ellos se encontraba explícito, les habían relegado.

Sin embargo, sí es cierto que, pese a que fue la pintura el arte que mayor atención captó por la crítica durante los finales de los setenta y ochenta, no en vano es esta década el momento en que aparecen algunos de los fotógrafos españoles más populares en la actualidad (léanse como tal García Alix, Ouka Leele, Rogelio López Cuenca, Cristina García Rodero o Pérez Mínguez, entre

otros) cuyos trabajos despertaban un nuevo interés – de crítica y mercado- por la práctica fotográfica, pese a las carencias que nuestro país seguía lastrando con relación a la técnica. Nuevamente, serán los años noventa los que vean introducirse en España la práctica fotográfica como medio artístico a niveles tanto de mercado y producción como de crítica. Tal y como señala Armando Montesinos (2006; 25), esta entrada se pudo dar, en primera instancia, gracias a una doble estrategia que obligaba a repensar los prejuicios sobre la práctica fotográfica: por una parte, la distinción entre "fotógrafo" y "artista que utiliza la fotografía" y la adecuación por parte de estos a medios que escapaban del formato tradicional fotográfico y apostaba por estructuras que se acercaban más a lo que el mercado estaba acostumbrado a trabajar como "arte" (como los grandes formatos, las cajas de luz o la adecuación a principios estrictamente pictóricos). Recientemente, esta cuestión de la subordinación de unas artes a otras, y la mediación de la fotografía como obra o soporte documental ha encontrado un buen lugar de discusión en la muestra y publicación citada de Horacio Fernández, *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980*, en el que además, en el caso particular que nos interesa, tienen su lugar correspondiente dentro del análisis como caso particular de estudio las fotografías de Schommer del concierto zaij celebrado en el Taller de Martín Chirino en diciembre de 1965.



Juan Hidalgo, *Vaso indebido (In memoriam Jheronimus Bosch)*, 1990

Acción fotográfica, serie "Erótica"

Papel baritado/selenio, 50 x 50 cm

Fotógrafo: José Miguel Gómez

En el momento, no obstante, esas estrategias que destaca Montesinos resultaban insuficientes para poder acercarse a la obra producida por todos aquellos artistas que habían utilizado el medio como territorio de creación desde el punto de vista de las cuestiones de identidad

y género, como es el caso de Hidalgo, y cuyos planteamientos involucraban cuestiones que iban mucho más allá de los métodos de exposición y producción, sino que afectaban de manera “conceptual” a las mismas. Y resultaba inconclusa esta forma de introducción de la técnica en el circuito del arte, además, por el mero hecho de que la adecuación del medio al mercado y la crítica desde esta perspectiva, lo que hacía no era sino incidir en un planteamiento rubricado por el formalismo imperante que, en ocasiones, chocaba frontalmente con la dirección a la que las prácticas artísticas que nos ocupan se habían encaminado.

El papel de la fotografía y su introducción en nuestro país, acarreaba tras de sí problemas que iban mucho más allá de la asunción del medio; para poder “hablar” de lo que la fotografía contemporánea hablaba, era necesario reformular la disciplina histórico-artística misma en nuestro país. El cambio de paradigma propuesto, debía, por tanto, ser capaz de superar el lastre formalista en el que -no podemos olvidarlo-, habían sido formados gran parte de los nuevos críticos y teóricos. Nuevos artistas y teóricos que se veían obligados a realizar un trabajo similar al que se había dado dos décadas atrás en la escuela americana por parte de las críticas feministas; trabajando en una nueva dirección, pero sin poder perder de vista el necesario diálogo crítico con el paradigma imperante que posibilitara su superación.

6.2.3. Los años 90: nuevos rumbos para el arte español.

Nuevamente es Montesinos quien, en el catálogo de la exposición *Identidades Críticas*, afirma que si hubiese que reconocer un momento en el que la crítica del arte en España giró de las propuestas formalistas y oficialistas hacia nuevos paradigmas críticos, ese sería el año 1989. La fecha, que ya se señalaba con anterioridad como crucial en el cambio de paradigma crítico de nuestro país, es aquella en la que la exposición de arte español en la Kunst Rai de Amsterdam, organizada por Jose Luis Brea, *Antes y después del entusiasmo (1972-1992)*, apostaba firmemente por la necesidad de una relectura de la historia reciente del arte español. Apartándose de lo que durante la década anterior se había venido a convertir en el “arte de los ochenta”, se proponía lo que el autor denomina como una apuesta por la recuperación de las “opciones aisladas”; aquellas que podían suponer nuestro grupo zai o artistas como Valcárcel Medina o Juan Navarro Baldeweg. La historia que reconstruía esta exposición, poniendo muy en entredicho todo este arte “oficial” de los ochenta, remontaba sus orígenes hasta los tantas veces citados *Encuentros de Arte de Pamplona* y al ciclo “Nuevos comportamientos Artísticos” dirigido por Simón Marchán en 1974.

Ya desde el prólogo al catálogo de la exposición, de Eduardo Lipschutz-Villa, y su reacción primera ante la propuesta de una nueva exposición internacional de arte español -“¡Cualquier cosa menos pasar revista otra vez a su “arte oficial”!-, la tesis a defender quedaba claramente expuesta: plantear, mediante las propuestas mencionadas, la existencia de un verdadero arte moderno desarrollado en España, anterior y *offsider* del que la crítica había propuesto como fruto de la

Transición. Esta revisión no sólo incluía a la práctica artística - a la que sumaba el conceptualismo de Muntadas-, sino a la propia labor de la crítica en la formación de ese "arte oficial de los ochenta", a la que no se duda de tachar de "servilista" e "interesada", y que hacía desear a los críticos una futura y necesaria independencia de la crítica y el comisariado. Una independencia, según Lipsutzh - Vila, que era la que había encontrado en la figura de Brea y que, confiaba, se extendiera a toda la futura crítica, así como a los galeristas e instituciones, a las que tampoco se dudaba en señalar como culpables, o cuanto menos cómplices, de la creación de ese falseado "entusiasmo" de los años ochenta, que ya se veía en el momento como el fallido intento de incorporación de una España renovada y moderna al panorama artístico internacional sin poner de manifiesto sus carencias.

Este repaso, no dejaba de incidir en los aspectos más renovadores tanto de la práctica como de la teoría artística. Se apostaba, tal y como deja ver la entrevista del comisario con Pepe Espaliú, Guillermo Paneque, Pedro G. Romero y Federico Guzmán, por la necesidad de una transmisión crítica en lugar de historicista, lo cual dará una primera generación de "teóricos" del arte español formados en los discursos internacionales y que huirán de la crítica tradicional curtida en el formalismo. Este aspecto, a su vez, pondrá de manifiesto el problema de la enseñanza del arte y su teoría en España -un problema que tratará también de renovarse durante la década, aunque sería caso de estudio aparte. Así como se buscaba - nuevamente, ya que este había sido a su vez el propósito de Juan Antonio Aguirre y de los artistas que serían conocidos como los *neofigurativos*- el olvido del arte oficial inmediatamente anterior, nuevamente centrado en la influencia de la pintura abstracta y de la escuela de El Paso.

La apuesta - y tal vez sea este uno de los aspectos que más puedan interesar a esta investigación- se ampliaba hacia la necesidad de un arte político y hasta impregnado de los aspectos sociológicos que conformaban su marco de creación. Se apartaba así definitivamente del arte de los "ochenta" y de su huida de todo tipo de compromiso, especialmente político (si bien es cierto que aun dentro del "apoliticismo" de la pintura que vieron florecer los ochenta en nuestro país, hubo ciertas manifestaciones que presentaron ciertos aspectos sociológicos que podían poner en entredicho el rechazo absoluto a la pintura de la década). No en vano, esta necesidad política se encontraba subrayada nuevamente en la conversación entre Hidalgo y Valcárcel Medina a la que en varias ocasiones hemos tenido que hacer referencia por su importancia tanto textual como por el contexto en que la misma se realizó, y en el momento en que se hizo.

Las fórmulas planteadas por Brea como futuro del arte español en esta exposición encontraban respaldo escasos años después en el artículo de Kevin Power "La ligereza de los ochenta". En él, tras retomar el argumento de Brea sobre la sensación de "falso entusiasmo" que el discurrir artístico de la década anterior había generado en la escena española, Power anunciaba lo que estaba ocurriendo, si no el futuro inmediato, de lo que deparaba el arte español de esta nueva

generación. Señala el crítico que

El arte de los noventa (....) está seriamente interesado por los problemas teóricos, entre los que se incluyen las definiciones de la subjetividad del yo (...) Pone en tela de juicio el papel de la cultura y su propia retórica de la visibilidad. Observa la historiografía, la historia como un relato de ficción. Se opone, sin moralizar, a una sociedad profundamente hedonista, de regreso al barato consumo de las sensaciones inmediatas. Podemos observar claramente la variada integración de otras culturas en la nuestra (...) El énfasis de la modernidad en la invención de lenguajes individuales (...) ha derivado hacia un interés por el lenguaje mismo (...) El cambio consiste en pasar de considerar al individuo como centro al reconocimiento de que somos elementos contruidos y constructores (Power, 1992; 95-111).

Amén de que esta reflexión no suponga ser, en la práctica, sino la incorporación de la crítica de nuestro país al modelo internacional que desde los años ochenta se desarrollaba en el ámbito anglosajón, y muy especialmente en la escuela norteamericana, el artículo de Power, sobre todo, y como Montesinos bien se encarga de señalar, dejaba claro que "o bien las cosas habían cambiado muy rápidamente en apenas dos o tres temporadas, o que había unos claros discursos programáticos preparados para ser desarrollados".

De ser cierta esta intuición, nos encontraríamos, nuevamente, ante una crítica que, desde la reclamada imparcialidad, apostaba por aquellas prácticas obviadas por "el arte del entusiasmo", repitiendo el gesto a la contra en base a unas preocupaciones alejadas por completo del "ser modernos a toda costa" que parecían haber dirigido las consignas de la década anterior. Propugnaba pues, tras toda la parafernalia ochentera, que no había sido sino "el traje nuevo del emperador" (López Cuenca, 2004; 21-36), por un nuevo acercamiento a los circuitos internacionales con las mismas armas que se manejaban en ellos, poniéndonos, por primera vez, (y sin necesidad de arrebatos falsificadamente posmodernos), a la altura del panorama artístico occidental.

No es de extrañar, por tanto, que los caminos por los que se pretendía discurrir el arte español de la década, quedaran tan claramente marcados, si no habían sido ya lo suficientemente destacados en la exposición de Brea, en las jornadas que el crítico organizó en el espacio de la galería Juana Mordó en la feria ARCO de 1993.

Bajo el título *Los 90. Cambio de marcha en el arte español*, Brea reunió, durante tres días, a jóvenes críticos de arte entre los que se encontraban, entre otros, nombres que nos resultan ya de sobra conocidos por ser algunos de los que contribuyeron en buena medida a la "recuperación" en

clave de arte de género, de la obra de Juan Hidalgo: Juan Vicente Aliaga, Manuel Clot o José Miguel G. Cortés. Con su presencia se quería tratar, en un marco aparentemente tan poco propicio como el de la feria, los temas que creían fundamentales dentro de la teoría y práctica artística del momento. Nuevamente, el problema era tratar de situarse, si no en el centro (tal había sido la pretensión del arte en la década anterior, con resultados nada alentadores), cuanto menos en contacto real con la práctica artística que se manejaba internacionalmente- tras las hordas de *neos* y *post* -, a través de las que se habían colado discursos - entre ellos, el de género- que ahora cobraban un papel fundamental para los nuevos planteamientos teóricos.

La presentación del volumen que recoge dichas jornadas, realizada por Helga de Alvear y el citado Armando Montesinos, vuelve a sentar las bases de la pretensión con que éstas se realizaban. En primer lugar: promover la discusión sobre la situación del arte español desde un espacio – el de la feria-, que parecía reservado para la mirada rápida y superficial, sin lugar para la mirada crítica.

La introducción de las jornadas por parte de su organizador vuelve a repasar el arte español de las décadas inmediatamente anteriores destacando la "necesidad de pronunciamiento" (Brea, 1993; 9) que existía durante los años setenta y ochenta en los que construir la realidad, tras los años de la dictadura, se veía como una tarea urgente que sólo podía llevarse a cabo por medio de lo que denomina "pronunciamientos explícitos". Lamenta, no obstante, que estos pronunciamientos no fuesen en muchas ocasiones más comprometidos que la necesidad de poner en evidencia que "por aquí pasa". Su crítica al sistema cultural español, sin embargo, va todavía más allá e incide en ciertos aspectos claves de su propuesta anterior: el sistema macroexpositivo institucional con muestras de baja calidad en las que se encuentra concentrado todo el potencial disponible; el nuevamente destacado como "escandaloso" comportamiento interesado de la crítica, paralelo al empobrecimiento en la creación de discursos críticos y a la ausencia de plataformas tales como revistas especializadas desde las que estos discursos pudiesen entrar en debate (un síntoma éste, por cierto, no muy distante de la situación actual).

La propuesta de estas jornadas se dirigía hacia la necesidad de fragmentar toda esa concentración institucional en lo que Brea denomina como "micropolíticas". Es decir, como aquellas opciones aisladas dentro del panorama artístico y crítico que, en el momento, se encontraban para el crítico inmersas en "zonas de sombra": "ocultas para nuestra autoconciencia de época" (*Ibid*, 11). Para hacer justicia a estas "micropolíticas", el pensamiento crítico debía, a su vez, poner en marcha un cambio de paradigma que, en primer lugar, solventase su desconexión con los movimientos internacionales (algo que ya parecía dejarse entrever en la propuesta de Power) y trabajase en relación con estos en líneas de práctica e investigación. Estas líneas no son otras que los encabezamientos de cada una de las jornadas: la representación del cuerpo como lugar del sujeto, la determinación social del arte y su función política, y las tecnologías y lenguajes con las que la

crítica y la praxis debían estar familiarizadas. Líneas, una vez más, que como hemos podido ir comprobando prácticas como las de zaj habían tratado en nuestro país desde décadas atrás.

A la vista de estas tres líneas, -y tras haber realizado el escueto repaso a lo que supuso la introducción de las políticas feministas y minoritarias en la esfera de las instituciones, la investigación, y la práctica artística-, parece evidente que los nuevos rumbos del arte (a nivel internacional desde hacía una década; ahora en nuestro país) parecían haber sido en gran medida determinados por la intervención de las mismas. Y hablando de sus rumbos, en un caso paradójico donde los haya, habría que observar que la opción feminista expuesta en estas jornadas se encontraba representada por los críticos que aún hoy dominan buena parte del panorama español en lo tocante a estas cuestiones: Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés, en una cierta ilustración de lo que en fechas recientes críticas feministas han temido como la resolución de un "feminismo sin mujeres" en aras de los nuevos planteamientos sobre género e identidad leídos como el regreso del orden patriarcal desde el feminismo mismo (Pollock, 2007; 110). Y es que, de modo no poco iluminador, estos "nuevos rumbos" no parecían incluir a mujeres ni entre las filas de críticos invitados a las jornadas¹⁸.

Si algo quedaba claro, era que, nuevamente, el arte español parecía preparado para dar un salto internacional – no tanto en la práctica como en la teoría -, así como que la fijación en aquellas "zonas de sombra", aquellas cuestiones sobre el sujeto suscitadas en la época, y la necesidad de que las mismas formaran parte del destino español, convirtieron - o así lo parecía en el momento- el caso español en un terreno fértil para que afloraran este nuevo tipo de preocupaciones. Un salto – que lo fue- que parecía lanzar sólo la mirada al futuro, y a las nuevas producciones en este sentido, tanto nacionales como internacionales, antes que pararse a reflexionar como había sucedido con las "intervenciones" clásicas en la historia del arte desde la perspectiva feminista, lésbica o gay, o *queer* a nivel internacional, sobre muestras del pasado (y aquí Hidalgo y Ferrer vuelven a ser pioneros en zaj), que pudiesen haber ofrecido, tal vez, una visión algo distinta de todo el "corpus" teórico que se recibía en ese momento en nuestro país – casi todo, desde el mundo anglosajón- y del que se buscaba el correlato entre los "muros de la patria mía" a los que escribiera el tan relevante en el momento José Luis Brea.

18 Nótese que en este mismo marco de las jornadas de debate e investigación de ARCO no será hasta 2002 cuando el debate feminista vuelva a ocupar primera plana con el curso, dirigido por Xabier Arakistain (Arakis) "Las políticas de igualdad entre hombres y mujeres en los mundos del arte: diseñando estrategias", al que, esta vez sí, se encontraron invitadas participantes como Amelia Valcárcel, Lourdes Mendez, Carmen Navarrete, Guerrilla Girls o Linda Nochlin, y que culminaría de algún modo con la firma del "Manifiesto ARCO 2005"(http://www.mav.org.es/documentos/MANIFIESTO_ARCO2005.pdf)

6.3. Juan Hidalgo en las aproximaciones crítica al desarrollo de los estudios gays y lésbicos en España: las nuevas resistencias *queer* a la obra de Juan Hidalgo.

Ya se hacía notar como una de las justificaciones del presente trabajo el hecho de que una de las más potentes sensaciones que cualquier investigación que hoy en día quiera realizar aproximándose a la historiografía de género (y feminista, *queer*, lésbica o gay) en nuestro país es la inicial percepción de un vacío teórico y práctico – hecho explícito por algunas de las fuentes más autorizadas sobre la materia- o, al menos, de una reiteración del supuesto vacío en algunas de ellas. Por medio de la aproximación crítica a algunos de los que aquí se consideran como más destacados textos sobre la materia producidos en/desde/para el Estado español, y en los que el muy oportuno papel de Juan Hidalgo será destacado, trataremos de contextualizar esta situación para poder proceder después, con el sustrato teórico que algunas de estas aportaciones han destacado, a un cuestionamiento de esta sensación inicial y a un replanteamiento no sólo del cómo, sino del por qué, se ha llegado a esta situación en nuestro país.

Para ello, se han seleccionado algunos de los textos más representativos sobre la materia, especialmente vinculados con el paradigma y el campo de investigación en el que se centra esta investigación (el campo de la teoría de género, los estudios gays y *queer*), pero que no dejan de involucrar – he ahí la pertinencia observada en ellos- una mirada tangencial no sólo a los orígenes de este marco teórico -la teoría feminista- sino la contextualización misma de la problemática en España. Fuentes, además, en las que Juan Hidalgo aparece – aunque sea limitado a la mención- como ejemplo posible de este tipo de prácticas en nuestro país (aunque a la hora de la verdad, como venimos viendo, hayan pasado casi por alto su presencia como punto de partida de un análisis en profundidad). Las concordancias, tanto como las discrepancias entre algunas de estas fuentes, se presentan por tanto como un inmejorable campo de análisis de algunas de las preocupaciones clave para comprender el proceso y el desarrollo de la cuestión a investigar.

La selección de fuentes, tanto por su contenido intrínseco como por el panorama historiográfico que dibujan en su sucesión, serán valoradas desde la citada posición de enfrentamiento actual con la historiografía de género en el campo de la investigación en España, dando lugar – ya puede anunciarse, pues se considera evidente y palmario el descubrimiento en el recorrido realizado hasta este punto- a un cierto “anacronismo”, o desarrollo disfuncional. El modelo canónico de referencia para la valoración de su desarrollo en nuestro país obviamente se encuentra en el mundo anglosajón. En relación con este modelo se observará a su vez cómo, frente a la convivencia de los distintos paradigmas de género y orientación sexual que se han mantenido en sus departamentos académicos y publicaciones, como sucesivas aportaciones a un debate abierto– desde el feminismo, los estudios gays y lésbicos y los estudios *queer*- también en nuestro país han visto un desarrollo y una convivencia algo dudosa. Y en todos ellos, como podremos comprobar, la figura de Hidalgo parece ser una “presencia” cuya sola mención tensa el paradigma crítico en sus

funciones en nuestro país convirtiéndose, una vez más, en punto de partida de necesarias revisiones históricas e historiográficas.

6.3.1. “¿Existe un arte queer en España?”

En una de las primeras aportaciones teóricas al fenómeno *queer* en la historiografía y el arte español, el crítico y profesor Juan Vicente Aliaga (1997a) toma como referencia el cambio – quizá sería más apropiado hablar del desarrollo- del paradigma en los estudios de género sufridos por la academia anglosajona durante las últimas décadas para realizar en nuestro país la presentación del último de los cambios que había sufrido ese canon: los citados estudios *queer*.

La introducción por parte del profesor en nuestro país, recogía las aportaciones crítico-políticas que este nuevo paradigma involucraba (como lo hacía ese mismo año en la publicación de su recopilación de ensayos sobre arte y sexualidad recogidos bajo el título *Bajo Vientre*) y cómo éste debía ser tenido muy en cuenta frente al formalismo que dominaba todavía entonces de manera casi monolítica toda la aproximación histórico-artística de nuestro país.

Desde una posición que se alineaba de algún modo con las prerrogativas feministas que el panorama crítico había visto aparecer con renovado interés a principios de la década, y que parecía haber abierto un fructífero debate en este sentido, Aliaga señalaba la importancia de la necesaria revisión histórica que el feminismo había puesto sobre la mesa, que más tarde recogerían los estudios gays y lésbicos en las universidades americanas, y en los que posteriormente se asentaría la citada teoría *queer* que el crítico presentaba ahora en nuestro país.

Quizá el término “presentar” debería ser matizado en este contexto, pues ya el autor en 1993, había trabajado sobre el término en su colaboración con José Miguel G. Cortés en el volumen *De Amor y Rabia. Acerca del Arte y el SIDA*. Sin embargo, allí lo *queer* se contextualizaba en el análisis del silencio o la estigmatización sobre la enfermedad realizada por las autoridades tanto en la Norteamérica de principios de los ochenta como casi una década después estaba sucediendo en nuestro país. Por contra, en este artículo no parece realizarse un análisis de lo *queer* problematizándolo en el contexto español como sucedía en el libro de Cortés y Aliaga, donde lo *queer* era la perspectiva y el método de análisis a utilizar. Antes bien, lo que parece realizar el autor es una “puesta de largo” del término en el ámbito histórico-artístico y crítico de nuestro país, ampliándolo a toda una serie de creaciones plásticas que no se limitan (como era el caso del volumen del 93), a presentar el arte que trabajaba en contra del estigma de los infectados y el silencio sobre la enfermedad, sino a aquellas que reproducían muchos de los puntos de vista a los que apelaba la reformulación queer de cuestiones despertadas por el feminismo anglosajón.

De hecho, las deudas para con el mismo no parecen esconderse tan siquiera en la reproducción de la fórmula que Linda Nochlin había utilizado para su mítico “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (1971). Sin embargo, allí donde Nochlin lanzaba con su pregunta – que parecía inicialmente retórica- un verdadero desafío a las estructuras en las que se había sustentado la construcción del relato de la historia del Arte canónica, la aportación del crítico español no parece encaminarse tanto a una labor de rescate de artistas ocultos por la crítica y la historiografía, como se decanta por la presentación de este nuevo canon histórico-teórico acompañado de los ejemplos que mejor podrían ilustrarlo.

En vistas del breve repaso – si como tal puede nombrarse a la mera enumeración – que realiza el crítico de los artistas (masculinos, y no todos los que en la fecha ya se podían contar) que desde principios de siglo parecían haber querido dar a sus obras un discurso en los que la identidad sexual disidente a la norma se había convertido en fondo y forma, no parece esconderse la necesidad, señalada por Nochlin tanto como por las primeras experiencias feministas, de rescatar a todas aquellas mujeres que la Historia del Arte había confinado, en el mejor de los casos, a los sótanos de los museos.

[...] el esteta finisecular y retratista de sociedad Antonio de la Gándara; Gregorio Prieto, tan cercano a Lorca y Cernuda; Juan Hidalgo, un artista fundamental, principalmente por sus trabajos sobre el cuerpo masculino, "Alrededor del pene" (1990), sus obras pornográficas y "Biozaj" (1977), pionero del cross-gender; algunos dibujos priápicos de Miquel Navarro; José Morea y su serie basada en el barón Von Gloeden; Roberto Fernández González, más conocido en círculos gays de Gran Bretaña; Rafael Agredano y sus marineros/señoritos de Avinyó; los guerreros ensimismados de Pérez Villalta... Lo incipiente y reciente de estas reflexiones artísticas dificulta la extracción de conclusiones argumentadas, pero no deja de constituir una sintomatología de la otredad sexual. Sin ánimo pues de teorizar estos ejemplos de luz diferente, me limitaré a trazar algunas características de ese arte que ahonda en lo gay/lésbico, como vía hacia lo queer y a formular preguntas, dudas y apuntar alguna hipótesis.

No es entonces el ánimo de teorizar estos “ejemplos de luz diferente” lo que parece mover al crítico, sino tratar de contextualizar “lo queer”, y las cuestiones de identidad similares a las despertadas en el ámbito anglosajón que, explícitamente:

no han pasado desapercibidas en una nueva generación de artistas, surgidos en los 90, cuyas obras, inmersas en los debates sobre la

identidad, exhiben el deseo homosexual / lésbico, algo sin precedentes colectivos en la historia del arte español salvo en las citadas desiguales (en calado y solvencia estética) excepciones.

Es decir, como ya se señalaba anteriormente, el propósito no es sino de presentación de esas nuevas cuestiones ligadas a la prácticas contemporáneas que en ese momento se estaban sucediendo en nuestro país. Tomando esta hipótesis como cierta, una de las preguntas fundamentales que surgen a cualquier investigador que hoy en día se aproxime a este tipo de consideraciones sería entonces la de tratar de ver qué era, entonces, lo que se necesitaba en un momento como este y en un país como España, en el que -tal y como a su vez señala el autor-, se parte de “la invisibilidad de un discurso feminista en España [que impidió] la aparición de reflexiones artísticas desde una base teórica fundada en la mujer”.

De este modo, podríamos suponer por sus propias palabras que si en España no habían existido anteriormente esos debates en torno a la identidad, su aparición en estos momentos sólo podía ser fruto de un proceso de “internacionalización”, resumido en la adopción de las teorías y prácticas que en ese momento ocupaban una primera plana en el debate internacional. Un discurso, no obstante, que levantaba serias dudas en torno a qué ocurría con aquellos precedentes vistos desde la actualidad: ¿no eran entonces *queer* las acciones de Juan Hidalgo?, ¿o no lo eran simplemente por el motivo de que no se habían realizado avaladas por un discurso *queer* que las respaldase académicamente?

El autor parece conceder tal importancia al discurso teórico en la práctica artística que llega a caer en una clara jerarquización; los “mayores o menores aciertos” de aquellos precedentes que da por zanjados con la enumeración parecerían no merecer la misma consideración que los nuevos debates equiparables al discurso internacional. Porque no era cuestión, ni mucho menos, de desconocimiento de estos precedentes. El autor, partiendo de una postura tan política como la de Nochlin, (dada su militancia en grupos LGTB y colectivos de acción radical), desde luego conocía a todos ellos – y a algunos más- a la perfección. Y no sólo conocía, sino que – aquí la paradójica contradicción- no dudaba en destacar en el colofón a su artículo, señalando que

Lo no- dicho, lo repudiado, lo diferente (¿sería ésta una traducción apropiada para *queer*?), lo excluido por el orden heterosexista puede deparar substanciosas interpretaciones y echar luz sobre lo ignoto. Las jóvenes generaciones que gestan lenguajes acerca de la transformación de los cuerpos (en ese sentido, las aportaciones de Itziar Okariz sobre la piel (Bodybuilding) y los injertos de pelo son de notable interés), o sobre formas de vidas apartadas de las reglas (como lo son las referencias a la cultura lesbiana, más allá de la sexualidad, presentes en

la obra de Azucena Vietes) **no pueden permitirse desconocer a quienes les precedieron**. Y para ello, los estudios sobre la identidad desde las proteicas y disidentes propuestas radicales de lo *queer* pueden ser una plataforma idónea, y no una simple receta (el subrayado es mío).

¿No habría sido ésta una buena ocasión para dar a conocer esos precedentes? Si bien es cierto, tampoco puede achacársele al autor que no hubiese realizado trabajos en esta línea. Como tal podría considerarse su nueva colaboración con Cortés en la creación del libro *Igualdad y diferencia de la cultura gay en España*, en el que aunque no se centra el análisis en las manifestaciones plásticas, éstas sirven a menudo de iluminación para observar las transformaciones de las que hablan los autores. Sí que aparecen en esa obra destacadas menciones a artistas como Nazario, Ocaña o Pablo Pérez Mínguez, que parecen encontrar para el crítico un lugar más apropiado dentro del término “cultura gay” que “arte”, o así parecería dejar clara su ausencia en el resumen aquí presentado, y su sustitución por artistas como Juan Hidalgo, Roberto González Fernández o Guillermo Pérez Villalta. Un hecho en apariencia sin importancia pero que desde aquí no puede considerarse sino como una nueva jerarquización que, desde luego, no resultaba en absoluto beneficiosa en un panorama ya de por sí tan exiguo de este tipo de cuestiones como parece haber sido el español. Y menos aún realizándose el análisis desde una perspectiva que asienta sus fundamentos en la deconstrucción y desjerarquización de los órdenes y cánones impuestos – también en los territorios artísticos y culturales-.

Pero si se subrayaba la contradicción entre “los precedentes que se debían conocer”, y la escasa labor realizada hasta la fecha por recontextualizarlos como tales desde la crítica de género y *queer* en nuestro país parece necesario destacar a su vez - en unas líneas tan saturadas de información necesaria para el análisis presente-, el hecho, destacado por el autor, de que lo *queer* sea – podemos suponer, como previsión de futuro para nuestro país- una plataforma de revisión y no una receta (o lo que es lo mismo, un discurso despolitizado, desarticulado y sumado como otro canon más al relato hegemónico de la práctica artística). Nuevamente, desde la actualidad, y en vista de las fuentes tanto teóricas como artísticas, podría hablarse- no sin cierta desesperanza- de que los peores vaticinios del autor han parecido acabar confirmándose en nuestro país.

Tampoco resulta, visto desde la actualidad, tan complicado realizar un vaticinio semejante, teniendo en cuenta que ya en su “puesta de largo”, en lugar de complejizar el término *queer* (como el autor podría haber hecho centrándose en lo realmente “no- dicho, lo repudiado, lo diferente” en nuestro país) comenzamos a encontrarnos con una de las primeras exposiciones de “la receta misma” en que lo *queer* podía acabar convertido

El primer elemento que descuella es la impúdica exhibición del cuerpo, visto con naturalidad. Es decir, el cuerpo practicante, en interacción sexual con otros cuerpos (hombres con hombres, mujeres con mujeres). Esta generación queer (el primer paso para denominarse así es la conciencia de serlo) se presenta lejos pues de la pudibundez y, lo que es más, de las estrategias de ocultación y enmascaramiento del deseo homoerótico, a las que se han visto abocados gays/lesbianas para eludir la presión social discriminadora (sobre los mecanismos del ocultamiento destaca de manera sofisticada la trayectoria de Pepe Espaliú desde 1986 hasta 1991).

El segundo viene dado por la osadía en la exploración de prácticas sexuales no mayoritarias (si es lícito aplicar a estas situaciones vividas en la intimidad, por lo general, una valoración estadística): sesiones sadomasoquistas, sexualidad extrema (fist-fucking), juegos úricos. Ello permite pensar en cierta merma en la iconografía coital en favor de una expansión de las prácticas sexuales marginadas incluso en la homosexualidad/lesbianismo. Un tercer aspecto consiste en que las relaciones entre personas del mismo sexo no se circunscriben en la esfera de lo erótico/sexual, sino que desbordan ese marco hasta llegar a lo vivencial, lo amatorio (Foucault consideraba que imaginar un acto sexual no conforme a la ley o a la naturaleza establecida no es lo que inquieta a la gente -la sociedad heterosexual-, pero que algunos individuos de su mismo sexo empiecen a amarse sí que supone un problema para ellos), lo político, lo social.

Nuevamente surge una contradicción intrínseca al aplicar esta “fórmula” a aquellas formas que mejor podían encajar en la misma teóricamente en el arte de los noventa, cuando todas ellas (epítomes del “sexo no productivo” que tantas veces ha destacado Clot en relación con Hidalgo), ya se encontraban en muchos sentidos presentes en su obra (tanto en fotografías y “etcéteras” anteriores, como de manera mucho más clara en sus series fotográficas eróticas presentadas en esa misma década).

Visto desde la perspectiva actual, habría parecido más pertinente que, en lugar de tener que prologar las obras de estos nuevos artistas de manera colectiva, se hubiese optado, tal y como había sucedido en el campo de los estudios feministas y de género en el ámbito norteamericano, por continuar con unos inicios que trataban de repensar la propia historiografía de estas cuestiones en nuestro país para que fuesen afianzando un terreno lo suficientemente sólido como para que estas obras contasen con el merecido respaldo sin tener que ser avalado exclusivamente por la importación de un término y un canon extranjero. Para ello, repetimos una vez más, el

replanteamiento e “historización” de aquellas prácticas anteriores a “lo *queer*” como las de Hidalgo (o Prieto, o el mismo Lorca, entre muchos otros) podrían haber sido, sin duda, un punto de partida crítico inmejorable desde el que contestar a la propia historiografía del arte español contemporáneo, y el modo en que éste se había construido.

6.3.2. “Hablemos de lo que pasa”

El proceso del que Juan Vicente Aliaga daba cuenta en su artículo se materializó un año después en la muestra *Transgénic@s*, comisariada por el autor junto a Mar Villaespesa (1998; 69-97), autora a su vez del texto sobre el que ahora queremos detenernos.

El espacio que ahora recogía la muestra, el Koldo Mitxelena Kulturenea, ya había enseñado el año anterior, de mano de José Miguel G. Cortés, la muestra *El Rostro Velado. Travestismo e Identidad en el Arte*, desde una perspectiva que recogía la teoría de género y *queer*. La exposición repasaba – desde un punto de vista un tanto universalizador- el fenómeno del travestismo desde todos sus posibles puntos de vista (desde el *cross-dressing* a la androginia) tomando como parámetro analítico el concepto de construcción social del género de Judith Butler – la popular *performativity* de género- y el fenómeno (siempre polémico en la autora) del travestismo y el *drag* como modo de subversión de la naturalización de estas construcciones.



Juan Hidalgo, *Medio kilo más* (2003)
De la serie “Uno/una más” y “Erótica”
Acción fotográfica, cibachrome 80 x 60 cm
Fotografía: Teresa Correa

El acierto de la exposición de Cortés – siguiendo casi de forma literal la línea abierta por *El andrógino sexuado* de Estrella de Diego, publicado un lustro antes en nuestro país- se encontraba en mezclar tanto las creaciones artísticas que habían abordado el tema de modo directo con trabajos publicitarios y todo un amplio espectro de representaciones culturales directamente implicadas en la práctica. Un gesto que ampliaba ostensiblemente el paradigma crítico aliándolo con los ya por entonces populares “estudios culturales”.

El trabajo histórico recogido por la muestra, que abarcaba todo el siglo XX, permitía, además, que aunque se tomaran como paradigma los trabajos más recientes al respecto, motivados por las preocupaciones críticas y teóricas del momento, se repasaran a su vez (en el ensayo del catálogo que acompaña a la exposición) muestras anteriores que incluían, en el caso de los trabajos de origen hispánico, trabajos como los de Pablo Pérez-Mínguez, Nazario, Humberto Rivas o Juan Hidalgo, presente también en la exposición. Si bien estas muestras, una vez más, no resultan excesivamente contextualizadas en cuanto a lo que la práctica del travestismo, *el drag* o el cuestionamiento de lo que la “performatividad” de género podía suponer en nuestro país en el momento en que éstas fueron realizadas, al menos, por fin, el arte español ocupaba un lugar en lo que a cuestiones de identidad y género se refería.

Pero volviendo al texto de Villaespesa que nos va a ocupar, la comisaria, retomando la historia de “lo queer” que Aliaga presenta en su escrito para el catálogo (1998; 8-33), trata de contextualizar el impacto de este nuevo paradigma en el arte y la cultura españolas. Para ello, reclama los precedentes, nuevamente, de nuestro imprescindible Juan Hidalgo, Humberto Rivas, Carlos Pazos, Silvia Genovés y Ramón Colomina, Pilar Albarracín, Rafael Agredano, Victoria Gil, el Colectivo de Granada y especialmente la obra de Pepe Espaliú, a los que suma a una lista que incluye a Ana Laura Aláez, Javier Pérez, Ana Busto, Belén Sánchez, Chipi Garrido, César Martín, Itziar Okariz, David Faulkner o Txomin Badiola que, no obstante, no cuentan con representación plástica en la muestra (que recoge obra centrada en trabajos en extremo recientes, de Helena Cabello y Ana Carceller, Nuria Canal, Ricardo Cotanda, Txaro Fontalba, Carmen Navarrete, Alex Francés, Jesús Martínez Oliva, Joan Morey, Eulália Valldosera, Eduardo Sorouille, L.S.D., Estíbaliz Sabada, Juan Pablo Ballester, Miguel Benlloch, Carles Congost, Nuria León, Chelo Matesanz, Marina Nuñez y Azucena Vieites). Los motivos por el que algunos de estos artistas no fueron seleccionados para la exposición parecen remitir nuevamente a la “puesta de largo” del nuevo arte español, preocupado por el género, del que daba cuenta Juan Vicente Aliaga en su artículo anterior, más que a la tantas veces reclamada y necesaria revisión y “recuperación” de todos aquellos precedentes que quedaban limitados a una lista en los textos de los catálogos.

El principal interés y relevancia del proyecto es, indudablemente, la contextualización de los trabajos de una serie de artistas españoles del momento a la luz de los trabajos realizados en el marco de la creación contemporánea preocupada por las cuestiones de identidad y género, a la que

muchos de ellos ya habían tenido acceso directo por las fechas, y sin la cual su obra no podía ser leída de manera eficaz.

No obstante, y nuevamente vista desde la actualidad, la revisión propuesta por la muestra parece adolecer de ciertos “talones de Aquiles” (en palabras de las autoras Navarrete, Ruido y Vila en su proyecto de revisión del proceso de inclusión de la teoría y práctica de género, feminista y *queer* en nuestro país). El primero de ellos, podría ser la “convivencia forzada” de algunos de los trabajos seleccionados para la muestra, que reunía, según las citadas autoras “trabajos de muy difícil explicación dentro de un ámbito eminentemente construccionista como el que se proponía. Nos referimos, por ejemplo, al caso de Eulàlia Valldosera, y a otros completamente oportunistas, como por ejemplo Joan Morey.” (Navarrete, Ruido y Vila, 2005; 192)

Una convivencia forzada por la reunión de obras que trataban de la construcción (o deconstrucción, en algunos casos) del género y la identidad desde distintas perspectivas como el feminismo (Marina Núñez), el feminismo lésbico (Cabello/Carceller), la perspectiva lesbiana (Azucena Vieites) o la gay (Jesús Martínez Oliva) sin la necesaria contextualización que, al parecer de quien esto suscribe, precisa cada una de las muestras específicamente y no sólo en el marco general del discurso de la exposición. A su vez, parecería preciso haber realizado la observación pertinente sobre las obras acerca del lugar desde el que esta muestra se realizaba (y estos trabajos habían visto la luz), con la especificidad que ello implicaba – su situación en el propio Estado español-.

La problemática a la que aludo reincidía en la propuesta de presentación que veíamos en el anterior artículo, si bien el texto de Villaespesa parece tratar de problematizarlo. No parece casual que sea en las propuestas de la comisaria donde estas cuestiones tengan lugar, dado su papel en el primer proyecto de exposición feminista de nuestro país: *100%*, realizado en 1993, en el que, además de realizar una necesaria traducción de textos extranjeros se trataba de realizar una aproximación al significado de una exposición como aquella en nuestro país (una contextualización que, no obstante, y dadas las características específicas de la exposición centrada exclusivamente en el ámbito andaluz, no se haría fáctica hasta dos años después en la muestra *Territorios indefinidos* [Tejeda, 1995]). En el caso de *Transgenéric@s*, la traducción – que parece un imprescindible marchamo para estas primeras exposiciones- es de la presentación por parte de sus comisarios de la muestra *In a Different Light* , citada en diversas ocasiones en estas mismas páginas, y excelente trabajo de revisión de un buen número de obras que forman, en palabras de su comisario, “el mapa de una práctica *queer* en las artes plásticas de los últimos treinta años” (Blake, 1995; 47), creado en base a lo que las obras mismas contaban y habían contado sin limitarse a ilustrar un discurso preestablecido sobre las prácticas gays, lésbicas o *queer* en el ámbito anglosajón – un buen ejemplo del que aprender, muy poco desarrollado en el Estado español-.

Con toda la problemática que la muestra *100%* había podido suscitar (como el mencionado carácter regionalista que fue, no obstante, el único medio posible para realizar la muestra, dando lugar a una de las problemáticas específicas del panorama político y cultural de nuestro país, al que ya vemos que la misma obra de Hidalgo no ha sido ajena en muchas ocasiones, con sus grandes exposiciones antológicas limitadas casi al ámbito canario), el caso de *Transgénic@s* hace, desde luego, explícita su intención no de contextualizar las obras en el marco de la cultura y la política españolas, sino de transcribir literalmente la problemática *queer* suscitada en el mundo anglosajón a la lectura de las obras realizadas en nuestro país. Algo que desdice por completo el proyecto que la muestra parecía reclamar como inspirador, el citado *In a Different Light*.

6.3.3. *Miradas Sobre la Sexualidad en el Arte y la Literatura del Siglo XX en Francia y en España.*

Algunos de los síntomas detectados hasta ahora serían puestos, nuevamente, de manifiesto, en la publicación del congreso organizado por el Departamento de Filología Francesa e Italiana de la Universidad de Valencia y el Departamento de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia del 29 de febrero al 4 de marzo de 2000 (Aliaga, Haderbache, Monleon, Pujalte, 2001).

En él, se realizaba un repaso del arte, la teoría, la literatura y la cultura española y francesa desde la perspectiva sexual, dando lugar a un *corpus* que resumía las recientes investigaciones al respecto en las citadas universidades (unas de las más pródigas en este tipo de estudios, dada la importante presencia en ellas de profesionales ligados al paradigma teórico).

El volumen, estructurado en cinco apartados, se divide entre el análisis de las teorías y los estudios sociológicos sobre sexualidad y género; la sexualidad y su representación en el arte; en la literatura en lengua española y francesa; y en las literaturas españolas y catalanas y francesas. Dado que la presente investigación se centra específicamente en el ámbito de las artes plásticas, tomaremos dicho apartado como referencia, si bien las impresiones de él sustraídas podrían sin problema enmarcar el proyecto al completo.

Ante la dualidad del proyecto, dedicado al análisis de la representación de la sexualidad en arte y literatura en el marco de las culturas francesa y española, podría parecer, en primera instancia, que la paridad en el análisis va a resultar incuestionable. Sin embargo, acaba por no suceder así. No sorprende tanto, dado que el análisis se realizaba desde un punto de vista eminentemente literario, que sea éste el grueso del volumen y que la sección de artes plásticas se vea resumida a un sólo apartado. Sí sorprende, no obstante, que todo este apartado esté ocupado por estudiantes y profesionales españoles y que de los doce documentos que recoge tan sólo cuatro se dediquen a analizar las representaciones de la sexualidad y el género en nuestro país: los

firmados por Bartolomé Ferrando y Cármen González (específicamente dedicado a la sexualidad en el arte de acción tomando como ejemplo el trabajo de Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Carlos Santos) los de Begoña García Boix (“Por mucho que nos guste la pornografía. Diluyendo las barreras de la sexualidad a través del arte”), Pepe Miralles (“Sobre sexualidad y Sida”) y Manuel Clot(“Perr@s y Lob@s. Imágenes de Txomin Badiola, Carles Congost y Joan Morey”) mientras que el resto de participantes se dedican a realizar una aproximación a la obra de artistas franceses tales como Beckett, Cocteau, Oppenheimer, Pierre et Gilles e incluso los ingleses Gilbert & George; o bien a temas de carácter general tales como el Cyberfeminismo o la iconografía de San Sebastián en el mundo gay.

Nuevamente, nos encontramos por tanto con la ausencia, o la presencia casi anecdótica, de la cultura española en el análisis teórico realizado desde España. En esta ocasión, eso sí, gracias al trabajo de Ferrando y González la obra de Hidalgo hacía su particular aparición como miembro de pleno derecho, y de necesaria recuperación, al tratar temas de sexualidad y género en el arte de nuestro país.

6.3.4. “Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español”

El año 2004 vería aparecer el primer volumen de la serie realizada por el proyecto *Desacuerdos*. Un proyecto de investigación desarrollado en colaboración entre el MACBA, UNIA, el Centro de Investigación José Guerrero y el Centro de Arte Contemporáneo Arteleku, reuniendo a críticos e investigadores de nuestro país con el fin de “rastrear una pluralidad de prácticas, modelos, contramodelos culturales que no responden al tipo de estructuras, políticas y prácticas dominantes que se impusieron durante los años ochenta, en aquel momento privilegiado de tránsito histórico en la pretendida modernización de nuestro país” (2004; 12).

Las pretensiones de esta investigación, explicadas por sus organizadores en la presentación del volumen, dejaban claro que el ánimo que les había guiado a realizar las mismas era “elaborar una historia crítica de tales estructuras y políticas, en un momento como el actual en el que su deslegitimación y su manifiesta ineficacia no son óbice para su continuidad como modelo de administración de la cultura y el arte lastrado por la prueba de los hechos” (*Ibid*).

Nuevamente, y tal y como el texto hace explícito, de lo que se trataba era, entre otras cosas, de recuperar una muy necesaria lectura política de un arte a su vez político (más que politizado, aunque también) en nuestro país. Político, al menos, en la vertiente que Deleuze destaca como la dinámica entre los individuos y la esfera pública y social con su concepto de “Micropolítica” que un año antes había encontrado lugar en la exposición de idéntico título en el Espai D’Art Contemporani

de Castellón (Aliaga, Corral y Cortés, 2003), y en el que, como ya suele ser costumbre, la presencia española se limitaba a una sola artista – Alicia Framis-.



Juan Hidalgo, *Piscimuca*, 2006
Memoria I, Testimonio Mexicano
Acción fotográfica

Dentro de las líneas de acción trazadas por el proyecto en cuestión que ahora nos ocupa, una, de calado fundamental para el interés del presente trabajo , sería la investigación realizada por Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila (2005; 158-187) en torno a las políticas de género e identidad sexual en nuestro país y su relevancia en relación con las instituciones y los modos de creación artísticos.

El trabajo de las investigadoras realizaba así algo fundamental, y muy necesario en nuestro país. Y lo hacían, además, recurriendo a las fuentes directas: rastreando archivos, realizando entrevistas con los implicados directos y alejándose, por tanto, de lo que hasta ahora podíamos venir observando en algunas de las fuentes que han tratado sobre el tema (y que, lamentablemente, todavía seguirían haciéndolo después) para las que el archivo español de arte y género era un terreno baldío que no podía ser tomado siquiera en cuenta ni ser confrontado con las propuestas exteriores que eran, en última instancia, a las que se acababa por recurrir.

Nos encontramos, pues, con una doble misión: por un lado, documentar, hacer visibles y reflexionar sobre las políticas y las prácticas artístico-culturales feministas, bolleras y queer en el Estado español. Por el otro, dado que no es suficiente la recuperación del nombre y las obras de mujeres para hacer una historia crítica del arte y la cultura feminista, se trataría de emprender una deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina; es decir, un cambio absoluto de paradigma, una desarticulación de los discursos y las prácticas de la propia historia del arte (Navarrete, Ruido y Vila, 2005; 158)

La investigación, si bien trataba de ser más una exposición que un análisis crítico en profundidad – pues la urgencia en nuestro país es más recuperar ese archivo que interpretarlo- no dejaba de ofrecer ciertas líneas críticas de interpretación que tocaban puntos muy acertados y necesarios para la comprensión del cambio de paradigma en nuestro país. En este sentido, abordan incluso uno de los problemas que menos parecen haber preocupado a la crítica local, como es el de la transformación misma de la práctica política en teoría académica. Así, la entrevista con Mireia Bofil pone de manifiesto el problema que supuso no sólo la asunción de las políticas de género e identidad por parte de las instituciones estatales (y su transformación fáctica en elementos desactivados políticamente y puestos al servicio de la “política de la corrección”), sino el idéntico papel que supuso, en un momento de nuestro país, su incorporación al ámbito universitario

Quando se institucionaliza deja de asumirse de forma colectiva. [...] Aunque a mí el tema de la profesionalización de la teoría absoluta asumida por las universidades me preocupa más que las instituciones. Lo de las instituciones está más claro, se ve, se sabe cuál es el espacio institucional y cómo competir contra él en desigualdad de condiciones; [sin embargo, el espacio universitario] llega un momento que se cierra en sí mismo. Por la misma necesidad de producir, los propios estudios no están ligados a una práctica de transformación (*Ibid*, 164)

De tal modo, lo que ponen en evidencia estas palabras es la paradójica situación con que en estos momentos la teoría y crítica de género se encuentra en nuestro país. Anclada a unos clarísimos sectores y profesionales cuyas aportaciones reales – como algunos de los análisis realizados hasta ahora en estas páginas parecían poner de manifiesto, y aún queda alguno más por observar- lo que han hecho no ha sido sino desactivar a su vez el discurso político radical que la práctica poseía, y convertirlo en un instrumento teórico más con el que encontrar lugar dentro del panorama crítico de nuestro país – si puede hablarse de tal cosa en la pobreza generalizada del mismo.

No obstante, y pese a la importancia que este trabajo ha tenido para abordar el cambio de paradigma teórico en nuestro país, y como pilar para la reconstrucción de una historia pendiente del arte español, también resulta, en ciertos aspectos, algo confuso. En este sentido, el intento de realizar una panorámica general en el que tanta importancia tiene el feminismo como las prácticas gays y lésbicas y *queer* supone ser un proyecto tan sumamente amplio como para que ninguna de las políticas sea analizada con la amplitud que requiere. Y desde luego se habría agradecido (aunque, ya se señalaba anteriormente, que es *a priori* un trabajo de exposición y no de crítica) que se hubiesen puesto de manifiesto las diferentes posibilidades reales de enunciación de unos y otros discursos, pues su desarrollo en nuestro país ha sido lo suficientemente desigual como para no poder realizarse este análisis de conjunto (por ejemplo, durante los últimos años de la dictadura, cuando comienza a haber un movimiento feminista, la enunciación homosexual estaba vetada puesto que se consideraba delito y durante las décadas siguientes el impulso de la comunidad gay superó con creces la actividad de un feminismo por completo desactivado, por no contar con que la presencia de lo lésbico ha sido, y sigue siendo, una cuestión casi invisible en nuestro país).

En el siguiente apartado, dedicado al artículo “La memoria corta” de Juan Vicente Aliaga, veremos cómo esta problemática aquí sólo esbozada, y de la que la experiencia tanto práctica como histórica y teórica alrededor de Juan Hidalgo y su obra es ejemplar, ha contado con trabas aún mayores en nuestro país para dificultar este camino teórico.

6.3.5. “La memoria corta: arte y género” .

Ocho años después de su primer repaso general a las cuestiones de género en nuestro país con su “¿Existe un arte queer en España?”, el crítico Juan Vicente Aliaga (2004; 57-68) volvía a acercarse a la problemática. Si en su primera intervención parecía afirmar poco menos que hasta ese momento no había habido en España más que un tímido movimiento en lo que a la cuestión se refiere, el argumento se reitera una vez más en lo que, ya desde este punto, consideramos como un repaso inadmisiblemente visto a través de algunos de los referentes.

Destaca de la intervención del crítico en el encabezamiento a su aportación la afirmación de que:

Resulta a todas luces complicado convertir en discurso anclado en la historia del arte lo que todavía no ha sido estudiado, o al menos no lo ha sido suficiente. ¿Cuál es la versión canónica a la que oponerse en lo tocante al feminismo y el arte en España de las últimas décadas? ¿Cuántos textos, catálogos o libros se han publicado sobre el legado del

feminismo y el impacto de los valores de género en el arte español contemporáneo? La cosecha es escasa: se pueden contar con los dedos de una mano (Aliaga, 2004; 58).

Consideramos cuanto menos problemática esta argumentación; no ya porque lo que afirma el autor no sea cierto, que en parte lo es, puesto que a día de hoy el feminismo y las cuestiones de género patrias siguen siendo un campo casi limpio de investigación (si bien se han realizado importantes investigaciones en este sentido que nos parece legítimo no menospreciar); sino porque creemos que una figura de una autoridad como la suya, y de un contacto tan estrecho con este tipo de cuestiones, bien podría haber abordado la problemática desde un punto de vista menos distante y, obviamente, su propia labor se encuentra implicada en este repaso.

Vistos referentes como la comentada investigación publicada en *Desacuerdos* -citada incluso por el autor en este mismo artículo que ahora vemos-, parece que muchas manos habrían hecho falta para poder contar la cosecha, pues, aunque disfuncionalmente – y, lo que es peor, sistemáticamente silenciadas- sí que había habido buenos referentes a los que acudir. Y si no “buenos” (por no incurrir también desde aquí en la jerarquización de las fuentes que se pueden o no citar académicamente– y que en el gesto mismo de citar o no citar son legitimadas como información válida o información perdida) sí que había habido un número considerable de acciones como para no pedir, otra vez, que la historia “canónica” se escribiera por su propio peso.

Porque ciertamente, tal y como señala Aliaga, no existe la construcción de esa “versión canónica” de la crítica e historiografía del arte feminista y de género en nuestro país (construcción a la que, afortunadamente, junto a la profesora Patricia Mayayo se enfrentaría años después con la exposición *Genealogías feministas del arte español [2010]*, en la que por fin se abordaban estas cuestiones de manera frontal). Sin embargo, viendo hasta la fecha el discurrir teórico de la cuestión por nuestra historiografía, cabría preguntarse, como en fechas recientes lo hacía la investigadora de esta misma facultad, Marta Mantecón Moreno, en el marco de las Jornadas “Una Historia (pendiente) del arte español”, si:

los discursos que declaran la escasez de fuentes, de trabajos, de exposiciones y se preguntan constantemente el porqué de las cosas sin lanzar iniciativas que busquen respuestas y las cambien, bien podría constituir esa línea de historiografía canónica a la que se interpelaba (Mantecón, 2009).

Siguiendo este argumento, el problema se encaminaría no tanto a *qué* es lo que ha sucedido en el Estado español respecto a la cuestión, sino a *cómo* se ha contado (y con qué fin ha sido así, podríamos colegir). La misma investigadora, en su aportación, realizaba una interesante

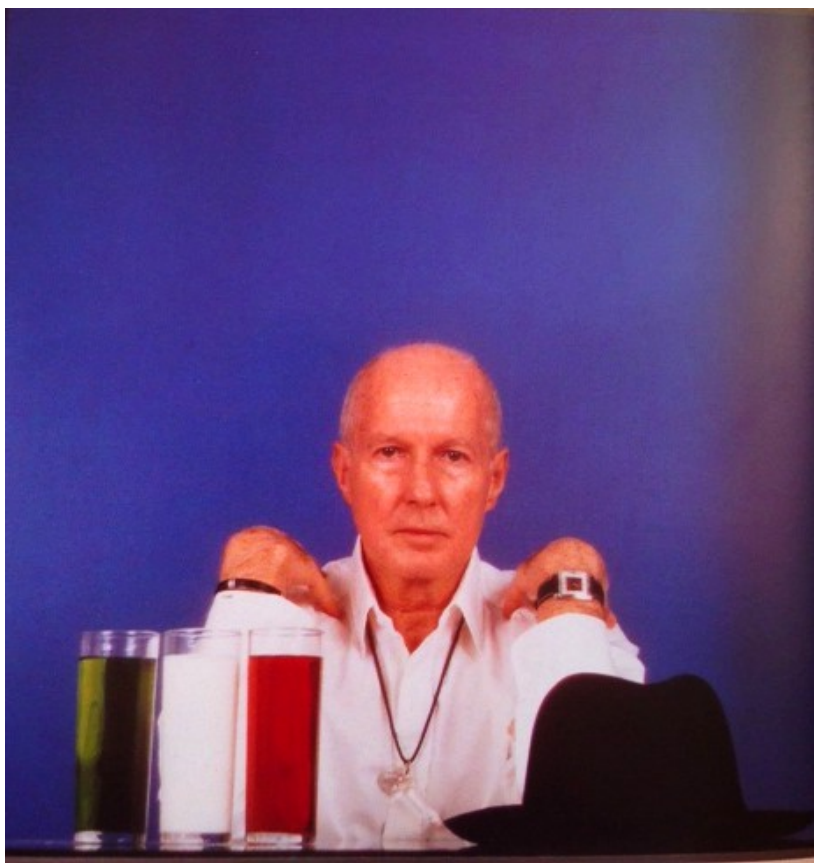
lectura de algunos de los mecanismos que la teoría de género (especialmente la feminista) ha desarrollado en nuestro país desplazando la cuestión, nuevamente, al marco más general de la propia percepción de la cultura española que tenemos desde España, y a la sensación de legitimación incuestionada de validez de toda importación exterior e incluso a la suerte de ansia por equipararse al mismo, tratando de buscar nuestro reflejo de lo que sucede internacionalmente dentro de nuestras fronteras. He ahí la mencionada legitimación por citación (citaciones en las que escasamente se recurre a fuentes nacionales, pareciendo mucho más adecuado recurrir a los estudios extranjeros) que lo que acaba por conseguir no es sino contribuir en buena medida al borrado de nuestra propia historia y nuestra trayectoria -que, por muy breve que pueda ser, existe-. Síntoma de la misma, en lo que a este texto de Juan Vicente Aliaga se refiere, es la asombrosa afirmación con que inicia su repaso, citando la exposición *100%*, de 1993, como el primer título feminista de nuestro país. Una afirmación que niega la existencia de precedentes como los trabajos de Pérez Neu de 1964, los de Estrella de Diego en 1987 y 1992 e incluso el artículo que Alfonso Emilio Pérez Sánchez dedicó a las mujeres pintoras en 1990. Habiéndolos tenido en cuenta, ¿cabría entonces afirmar que “produce sonrojo, si se compara con la producción teórica de otros países, pensar en la fecha tardía” de 1993?

No se propone en estas páginas, desde luego, que hayamos tenido en nuestro país planteamientos equiparables a muchos de los generados en el exterior, imposibles por nuestras propias posibilidades de formación y de desarrollo intelectual sesgado durante casi medio siglo por la dictadura franquista. Sin embargo, si se considera necesario que se revaloricen las producciones patrias aunque sea con el único fin de mostrar cuáles eran sus logros y sus posibilidades reales de enunciación – o, lo que es lo mismo, cambiar el patrón de “valoración”: el valor de la obra o del documento debería ser el que tenía en su momento, en su lugar de producción y bajo los condicionantes que permitían, o no, su creación y no su equiparación o capacidad de mimetismo con los cánones internacionales.

Obviamente, la recepción de fuentes extranjeras es sin duda de una enorme utilidad para conceptualizar algunos de los trabajos de nuestro país. Sin embargo, sí se considera necesaria la convivencia, e incluso el contraste, de esas experiencias exteriores no para buscar su correlato interior sino, antes bien, como método de cuestionamiento de por qué o por qué no ha existido ese mismo en nuestro país. El caso de Juan Hidalgo, por contextualizar en el caso que nos ocupa, se nos presenta como pionero y no sólo a nivel nacional, sino que sus propuestas conceptuales se adelantan en casi diez años a las muestras internacionales que hoy en día son estandarte de muchas de las propuestas visuales *queer*.

Resulta, por tanto, lamentable, que hasta casi tres décadas después éstas no hayan sido valoradas respecto a los parámetros que utilizaban como concepto creativo (lo que ocurre de manera fáctica en el tantas veces mencionado texto de Buxan, “Un Juan Hidalgo algo más queer, y

etc.”, publicado en el volumen *Lecciones de Disidencia*, en 2006, y que el mismo Aliaga parece retomar en la conferencia que con motivo de la exposición *Desde Ayacata* ofreció en el TEA: *Espíritu de rebeldía. Cuerpo y sexualidad en la obra de Juan Hidalgo en el contexto artístico internacional.*, de la que por desgracia no contamos con reproducción escrita) y que, en lugar de hablar de lo que las obras hablaban, haya habido que esperar a la creación de discursos similares en el exterior – principalmente teóricos- para que éstas pudiesen ser interpretadas a base de proyectar sobre ellas todo un *corpus* teórico importado, en lugar de mirar lo que esas mismas obras llevaban décadas contando. Un caso semejante no pone sino de manifiesto los problemas que han acaecido a la España de las últimas décadas y que, consciente o inconscientemente, parece haber repetido los patrones de aquellos ochenta del “entusiasmo” que tanto se deseaban abandonar: una pudibundez heredada de la moralina religiosa fascista; un apoliticismo celebratorio y tan festivo como banal y, desde luego, un síndrome de “modernidad” asociada únicamente a las propuestas recibidas desde el exterior; viciada insistencia en creer que la internacionalización se manifiesta en producir en España el arte como el que se realiza en el exterior en lugar de tratar de encontrar nuestra presencia en los foros globales.



Juan Hidalgo, *Un italiano más*, 1995
Acción fotográfica, Serie “Un/una más”
Cibachrome, 50 x 50 cm
Fotografía: José Miguel Gómez

El mismo profesor, en su entrevista con Xosé Buxán para el catálogo de la muestra de *Radicales Libres* (verdaderamente pionera en el rescate y reinterpretación de artistas gays y lésbicas de todo el siglo XX) que redunda, en su repaso – casi biográfico- acerca de las cuestiones de género en nuestro país en la cuestión mencionada de la necesidad de “rescate” de propuestas de carácter histórico (de la que ya sabemos cual es una de las principales) como “deuda pendiente”. Y lo hace, paradójicamente, después de justificar su dedicación a temas y artistas extranjeros como Claude Cahun, Pierre Molinier, Valie Export o Hannah Hoch:

La gran exposición sobre Juan Hidalgo está por hacer, y también la de Esther Ferrer. Hay cosas concretas, por ejemplo Eulàlia Grau que, desde 1974 a 1979, hace trabajos estupendos; pero ella ya dejó la práctica artística. También hay una tesis inédita de Assumpta Bassas que la incluye, así como un trabajo de Carmen Navarrete, pero está todo incipiente. No hemos investigado nuestro pasado. Teníamos ese sentimiento de inferioridad que nos llevaba a pensar que todo lo que viene de fuera es mejor (Buxán, 2005; 334).

Afortunadamente, en los últimos años se han venido sucediendo muestras e investigaciones que hacen que el encabezamiento de la publicación del crítico –“Empezaré con una confesión: he devorado con sana envidia el especial *Feminism & Art* que publicó la revista *Artforum* en 2003”-, no debiera repetirse. Ahora, cualquiera en nuestro país podría acercarse a monográficos sobre arte y feminismo como el que la revista *Exit* publicó en 2008 y en el que queda patente la existencia de un buen número de profesionales de la crítica y la historiografía del arte en España para los que la cuestión no es ni mucho menos desconocida. Lo que sí parece continuar siendo una constante es la ausencia del propio panorama español en el debate, sólo presente en los textos firmados por Cabello y Carceller – quienes realizan además un interesante inventario de publicaciones recientes sobre la materia- y muy particularmente en el texto de Estrella De Diego que apunta a la clave misma en que se fundamenta esta investigación. Detecta la profesora en su análisis del contexto español:

Demasiados referentes extranjeros, una visión de la realidad a través de libros importados, la excesiva teorización del discurso de la historia del arte con frecuencia como simple mimesis o traducción del importado, la falta de discusión académica real en el Estado, ha dado como fruto un curioso discurso, en mi opinión bastante “colonizado” en el cual, presa casi incluso ahora de nuestra posición de periferia, hemos adoptado los discursos de otredad prestados sin abordar nuestros propios problemas “locales” [...] y claro que se podría argumentar que es absurdo hablar de discursos locales. Y lo es, pero en segunda fase. Para olvidar la historia

es preciso conocerla bien, haberla reconstruido. [...] Nos hemos negado y hemos negado; hemos hablado del final del discurso colonial-la apropiación de la imagen y la historia de las mujeres lo es- desde un discurso que, creo, es a su vez víctima del discurso colonial mismo. O colonizado por lo menos, con frecuencia de muy buena gana o, peor aún, sin conciencia del hecho (De Diego, 2008; 23).

Unas impresiones que – caso de no estar ya lo suficientemente claras a lo largo de la presente investigación- se ven a su vez reforzadas en el campo específico de lo homosexual ante una exposición como la reciente *En todas partes: políticas de la diversidad sexual en el arte*, nuevamente comisariada por Aliaga donde, una vez más, se recorre internacionalmente el arte que desde mediados del siglo XX ha convertido la diversidad sexual en su *leit motiv*. Destaca, en el sentido que venimos comentando, que ninguno de los textos del catálogo haga referencia a la situación particular en el Estado español respecto a este tipo de cuestiones (cuando, por ejemplo, el texto de Justo Pastor Mellado se dedica específicamente a la “escena plástica chilena”). Incluso, en la relación de exposiciones dedicadas a la cuestión lésbica, gay y *queer* destacadas en su texto por Elisabeth Lebovici, no hay ninguna de las realizadas en nuestro país (sólo se incluye una realizada por las artistas Cabello y Carceller en San Francisco durante su estancia allí). El apartado dedicado a la conceptualización del caso español en relación con estas cuestiones en el texto del comisario de la muestra, reproduce, casi de manera literal, lo que sobre éstas ya se encontrara escrito en la exposición *El Rostro Velado*, de 1997, enlazando los trabajos de Ocaña, Nazario, Pablo Pérez Mínguez o Fabio McNamara con la escena neoyorquina de los sesenta liderada por Warhol. Parecería que el sistema de cuotas antes impuesto sobre las exposiciones en relación con la presencia femenina, se hubiese trasladado en nuestro país a la propia presencia del arte español en este tipo de exposiciones. La muestra *Radicales Libres*, de Xosé Buxán que analizaremos a continuación, vuelve a aportar un interesante material para esta discusión específica.

6.3.6. *Radicales Libres. Experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular*

Sin duda el mejor – por no decir el único- intento que ha visto nuestro país en recuperar el archivo de imágenes (o, mejor dicho, como señala su comisario, de “experiencias”, desligándolo de la orientación sexual que quieran o no ostentar sus creadores) sobre la homosexualidad tanto masculina como femenina en nuestro país es el realizado por Xosé Buxán Bran en la exposición *Radicales Libres* (2005).

En ella, el profesor realiza, en primer lugar, una extensa labor de investigación para rescatar nombres casi olvidados de la historiografía del arte tradicional, y mucho menos presentes en la de género de nuestro país. Destacan en este sentido, quizá por ser la primera vez que su obra se

encuentra contextualizada directamente en el ámbito de las cuestiones de identidad sexual, el papel de Gabriel Morcillo, Eduardo Blanco Amor y Federico García Lorca. Si bien se echan de menos algunos otros artistas importantes al respecto como Gregorio Prieto, hay que tener en cuenta que, tal y como el comisario señala en la introducción a la muestra, todavía en fechas tan recientes como 2005: “Algunas fundaciones y coleccionistas miraban con manifiesta incomodidad el subtítulo de la exposición, de tal forma que rechazaron colaborar con el desarrollo de la investigación, y consiguientemente con el préstamo de la obra”.

Del mismo modo, no podemos desde aquí considerar sino como un acierto la recontextualización de artistas en cuya trayectoria historiográfica y crítica en nuestro país se había eludido sistemáticamente el componente sexual de sus obras. Hasta la fecha, ésta es la única muestra con que la investigación se ha topado que utilice la obra del pintor Guillermo Pérez Villalta como paradigmática al respecto, y eso que desde sus inicios, y muy especialmente con su exposición de 2002, *Atarlosmachos*, el artista ha convertido la sexualidad en tema frecuente de sus obras.

No escapa al comisario de la muestra el problema, al que venimos aludiendo frecuentemente, por considerarlo capital, de la institucionalización y desactivación de las cuestiones de género en nuestro país y que le lleva a considerar el proyecto como una muestra para la acción y no para la metáfora meliflua y adormecedora.

De hecho, el hincapié en la fórmula de la “política de la corrección” a la que nuestra sociedad se ha visto sometida imposibilitando cualquier pronunciamiento explícito, político y radical. Buxán aborda la cuestión abierta y directamente afirmando:

Otra cuestión escuchada soto voce (porque escrito es cierto que resulta más difícil encontrarlo, no sea que se les acuse de reaccionarios), y no pocas veces por agentes culturales rufos de tolerancia y progresismo, es que la cuestión gay o lésbica está superada por la bendita pluralidad, el bendito cosmopolitismo y la globalización y que, sobre todo, ya basta de “cosas de género”, de identidades sexuales y demás... que está demasiado de moda, que no se ve otra cosa (Ibid, 269).

Pocos pronunciamientos al respecto, de manera tan explícita, se han visto en estos últimos años en nuestro país en lo que a cuestiones de identidad sexual -en el territorio de la muestra o la investigación- se refiere. E importante, en lo que a la historiografía de Juan Hidalgo se refiere, por abrir la puerta a investigaciones realizadas por el propio Buxán posteriormente (el artículo tantas veces citado, así como el coloquio al que junto a David Pérez realiza en 2008 en la Universidad de Valencia en el ciclo *La voz en la mirada*, entrevistando a Juan Hidalgo en un coloquio altamente

“sexualizado”, como todos en cuantos se ve envuelto el artista).

Por último, no podemos sino renovar en estas páginas el completo acuerdo con la posición que el autor utiliza para enfocar y contextualizar la muestra. En primer lugar, valorando muy positivamente la posición que adopta como deudora de exposiciones como *100%*, *Heroes Caídos*, *El rostro Velado* o *Trangenéric@s*, no sin hacer especial hincapié en una cuestión que parece superada a día de hoy (nadie habla ya de lo gay o lo lésbico, y en el peor de los casos de feminista, sino de *queer*) y contra el que el autor realiza una lúcida reflexión.

[Transgenéric@s] Se refería a un término mucho más amplio como es el de *queer*, pero, desde luego, menos turbador en el contexto español, seguramente por el absoluto desconocimiento, todavía hoy y para muchos, de ese término inglés y, también, quizá, por su asunción por un espectro social más amplio, también los heterosexuales, lo que parece vivificarlo al normalizarlo en un consenso general de aceptación de una diversidad que abarca a todos, homosexuales y no homosexuales [...] Pero gay, lesbiana, homosexual, marica, reconozcámoslo, no son todavía expresiones bajo las cuales se quieran refugiar las lúcidas y radicales inteligencias de los sectores heterosexuales progresistas (*Ibid*, 269-270)

Un argumento este que inevitablemente nos parece vuelve a enlazar y a desmentir el citado intento de superación del “entusiasmo” de la década anterior en nuestro país. Sucede, siguiendo las palabras del crítico, con el término *queer*, algo similar al que durante los años ochenta había ocurrido con el término “posmodernidad”. Un neologismo convertido casi en modismo de época que los más avezados críticos puestos en corrientes internacionales corrieron a tratar de encontrar en nuestro país sin preguntarse si era posible, por motivos fácticos, la transposición del mismo a nuestras fronteras – con el caso de la posmodernidad en cuestión, no podíamos ser “posmodernos” en España por el simple motivo de que no habíamos sido “modernos” dadas nuestras características político-culturales durante medio siglo XX; ni mucho menos si, la presencia de artistas o personajes en nuestro país muy anteriores a la aparición del término en el extranjero – para el que nuestro caso de estudio vuelve a resultar una vez más paradigmático- podían poner en cuestión el “sometimiento” de nuestras muestras culturales a etiquetas importadas. Nuevamente, de lo que se trata, es del problema que siempre parece haber existido en nuestro país en relación con la “modernidad” exterior, que irremediabilmente parece que ha de venirnos dictada desde fuera y obligarnos a la producción más que a la reflexión.

El comisario es consciente, no obstante, de que las posibilidades de que en nuestro país se desarrollase a lo largo del siglo XX un arte politizado y preocupado por cuestiones como las de la

identidad sexual eran harto difíciles. La jurisdicción y penalización de la homosexualidad desde el punto de vista legislativo, la importantísima presencia de una iglesia aliada con la política en la forja de una cultura en extremo conservadora e hipócrita, el escaso contacto con el exterior y el exilio como único modo de libertad, desde luego, son factores que afectaron a las producciones patrias en este sentido (aunque ya hemos visto que ello tampoco es óbice para que estas mismas cuestiones puedan ser tomadas como parámetros críticos de aproximación a la obra de Hidalgo, como hemos podido comprobar, y sin duda extensible a otros posibles casos de estudio). Por ello, recurre a la cita del crítico David Pérez que ilumina bastante bien el panorama con el que se enfrentaba la muestra:

el alcance adquirido por estas propuestas (político-sociales) no asumirá el eco que llegaron a poseer en otros países. Si, en este sentido, revisamos el número de artistas que, en nuestro territorio trabajaron de una manera directa o indirecta con poéticas de esta índole, descubriremos que, excepción hecha de los sectores más jóvenes vinculados a propuestas no institucionales, el conjunto de autores y autoras que trabajaron en esta línea fue relativamente escaso (Ibid, 271)

Escaso, pero existente, podríamos añadir una vez más. Y necesitado de revisión y de presencia en la actualidad para que los discursos sobre la materia en nuestro país no acabasen convertidos más en la presentación y puesta de largo de esa “joven generación” que avalara sus propuestas en base a la consabida “novedad” (internacional) para ser incluida en el mercado sin mayores problemáticas. Nuevamente Juan Vicente Aliaga hace referencia a la cuestión en las entrevistas que dan forma al catálogo de la muestra – otro acierto de enorme importancia de la exposición por contar con el testimonio directo de algunos de los implicados en la construcción de este nuevo relato sobre la historia de nuestro país-.

Cuando empezamos a ponerlo en marcha, nos dimos cuenta de que no teníamos pasado. Sabíamos que habían estado Juan Hidalgo, Esther Ferrer, Eulalia Grau en Barcelona, Eugenia Ballcells... Pero todo eso no se había estudiado, ni ordenado, ni articulado. Yo mismo había hecho mi tesis sobre arte conceptual, en la que hay un componente incipiente sobre cuestiones de género cuando hablo de todas esas mujeres que desarrollaron su trabajo en Cataluña, pero mi tesis es del 89, momento en el que mis conocimientos sobre feminismo eran todavía bastante parcos. Ya había leído cosas, pero no las encontraba reflejadas en la propia reflexión de nuestros artistas españoles conceptuales. De todas formas algo sí que había, pero no lo suficientemente organizado para que pudiéramos trazar un proyecto que tuviera enjundia, con lo cual

decidimos analizar sólo los años 90. La exposición tampoco pretende recoger todo lo que había. Nuestra intención era, ya con el punzón *queer* muy presente, no establecer categorías e incluir hombres heterosexuales, mujeres heterosexuales, hombres gays, mujeres lesbianas, gente bisexual... Pero descubrimos que no había hombres heterosexuales que hubieran analizado la temática de la sexualidad en los años 90 en España. Sólo encontramos a Juan Luis Moraza y Simeón Saiz Ruiz, pero tenían un pie en la generación anterior, por lo que decidimos no invitarles, ya que eran trabajos que dimanaban de los 80 y nosotros queríamos hablar, más que nada, de las nuevas generaciones (*Ibid*, 333).

Visto así, resulta desde luego mucho más fácil comprender aquella primera incursión del autor con su “¿Existe un arte queer en España?” donde afirmaba sin ambages que hasta los 90 no había interesado la cuestión en el panorama de la creación contemporánea española. Sin embargo, lo que parecería más bien, vistas sus palabras, es que hasta la fecha no existía una crítica preparada para afrontar el reto (es decir, conocedora de las fuentes internacionales sobre la materia) ni de artistas que pudieran casar con lo que las mismas contaban.



Juan Hidalgo, *Imitación con mano*, 2001
Acción fotográfica, serie “Erótica”
Cibachrome, 50 x 50 cm
Fotografía: Alejandro Delgado

Puestos a mirar referentes internacionales, sería necesario pararse nuevamente sobre los inicios de la crítica feminista y su necesidad de rescatar aquellos nombres del pasado de los fondos de archivos y museos para convertirlos en una realidad presente. Nos encontramos, por tanto, con

un nuevo borrado de memoria – que genera el borrado de historia- por el que, muy sospechosamente, a nuestro parecer, las teorías y prácticas de génesis desjerarquizadora pasaban a convertirse en elitista medalla. Un tema que aborda por las claras el crítico José Miguel García Cortés. El profesor, hablando de exposiciones como *El Rostro Velado* concluye:

Tiene gracia que actitudes y comportamientos artísticos que antes no se consideraban en absoluto, ahora y de repente, se valoren como muy positivos. Es como si [algun@s](#) crític@s o artistas hubiesen empezado desde cero, como si antes aquí no hubiese existido nada. Nos quieren descubrir ahora las Américas (*Ibid*, 344).

La cuestión de la internacionalización y el olvido de referentes patrios vuelve a ser destacada por el comisario de la exposición en su conversación con el crítico y profesor apuntando hacia algunas de las exposiciones por él comisariadas en nuestro país.

- Pierre et Gilles franceses, Gilber & George británicos, en *El Rostro Velado* un sólo español: Juan Hidalgo ¿Dónde están los artistas peninsulares?
- Es inevitable la influencia, sobre todo anglosajona, en las investigaciones sobre el género y las identidades sexuales. En el mundo anglosajón parece que concurren lo mejor y lo peor de la cultura contemporánea y, desde luego, posee aspectos muy interesantes en todos los campos del conocimiento vinculados a la contemporaneidad. Qué haríamos sin los libros que vienen de las diferentes universidades anglosajonas, o sin editoriales como la Routledge que han trabajado sobre el tema de los diferentes géneros y las múltiples identidades. Nos guste o no, la cultura anglosajona es una referencia imprescindible y necesaria. Además, yo creo que no está mal que uno tenga referencias e influencias, el problema es no saber reconocerlas. En todo caso, el problema es que todos pasamos por una fase de excesivo acercamiento o de casi intentar copiar miméticamente lo que otros hacen. Creo que es casi necesario estar influenciado por todo un conjunto de opiniones, para poco a poco ser capaz de ir construyendo un discurso más personal, más propio, más independiente, y esto es lo verdaderamente problemático. En ello estamos, yo creo que sí hay gente que lo va construyendo, tanto desde el mundo de la creación artística o plástica como desde la creación literaria o el ensayo. Estoy convencido de que hay hombre y mujeres en esta país que sí están

haciendo un esfuerzo importante por construir un discurso más propio.

Desde estas páginas, no obstante, se mantiene que el problema no es tanto no saber reconocer las influencias para, a partir de ellas, crear algo propio, como el tener que depender, precisa e incuestionadamente, de esas mismas fuentes.

6.4. Contra la “teoría”

En vistas de un caso como el de Juan Hidalgo, que venimos observando, y a la luz de su presencia hilvanada como necesario referente para la historiografía de género y *queer* en nuestro país, aún pendiente de realizar esa “gran exposición” sobre el artista en este sentido, cabría preguntarse: ¿por qué es necesario – todavía hoy- recurrir a los referentes anglosajones?, ¿por qué no observar cuestiones del día a día, de la cotidianidad de la que hablan sus propias obras, antes que volcar sobre ellas distintas teorías? ¿No es esa la verdadera perversión de un discurso como el de Hidalgo, absolutamente anti-académico y anti-institucional? Y sobre todo, y quizá lo más importante: ¿por qué hacerlo? ¿qué extraña confusión se produce entre “historia” y “teoría” que lleva a pensar que una obra como la suya escapa a la una, pero no a la otra? ¿No se podría aprender más -al menos en este momento y visto nuestro proceso de transformación cultural- de todos aquellos otros países que de ser “colonizados” han comenzado a buscar su historia en su propia especificidad como tal (y aquí sería fundamental señalar la importancia para un país como el nuestro de las experiencias latinoamericanas en este sentido)?

Porque el problema, ya lo venimos apuntando, parece tener una raíz aún más profunda que tiene tanto que ver con nuestro modelo educativo, con la percepción de nuestra propia cultura y con nuestras ambiguas relaciones exteriores tanto como parte de Europa como en relación con el ámbito anglosajón. Como se hacía notar anteriormente, ésta es una constante en la “modernidad” de nuestro país: admitir y adoptar la misma según por donde ésta venga dictada desde el exterior: París antes del golpe de Estado franquista, Nueva York después del proceso de transición democrática. Un problema de difícil solución a menos que tomemos en cuenta nuestra posición dentro de ese panorama.

En primer lugar, claro está, lo que pone de manifiesto es una profunda sumisión que lleva a dejar de lado la crítica y la reflexión en favor de la producción que nos equipare a los modelos internacionales y que ha tenido como resultado que en lugar de las necesarias propuestas de búsquedas de referentes, propias de todos los discursos artísticos de raíz política feministas, gays, lésbicos o *queer* anteriores a su transformación en “teoría”. En segundo, movido por estos mismos motivos, que se llegue a producir un borrado de historia – en el mejor de los casos- cuando no de olvido selectivo, que asesta un doble golpe a la historiografía misma de estas cuestiones en

nuestro país: por un lado, afirmando y reincidiendo en la precariedad de las mismas, claudica en muchos casos las posibilidades de seguir trabajando en ella – en su revisión y hasta su búsqueda-. Por otro, convirtiéndolas en cuestiones aún más marginales y minoritarias de lo que realmente han sido – además de otorgarles una cierta (y en algunos casos beneficiosa) exclusividad- en absoluto ayuda a su legitimación dentro del panorama historiográfico de nuestro país. Una legitimación que haría que se movilizasen muchas más voces en esta dirección, se generase -en un hipotético y deseable caso- un mayor diálogo crítico e incluso se llegase a la producción de un modelo local en lo tocante a este tipo de cuestiones.



Juan Hidalgo, *Un peninsular más*, 1998

Acción fotográfica, serie "Un/una más"

Cibachrome, 50 x 50 cm

Fotografía: José Miguel Gómez

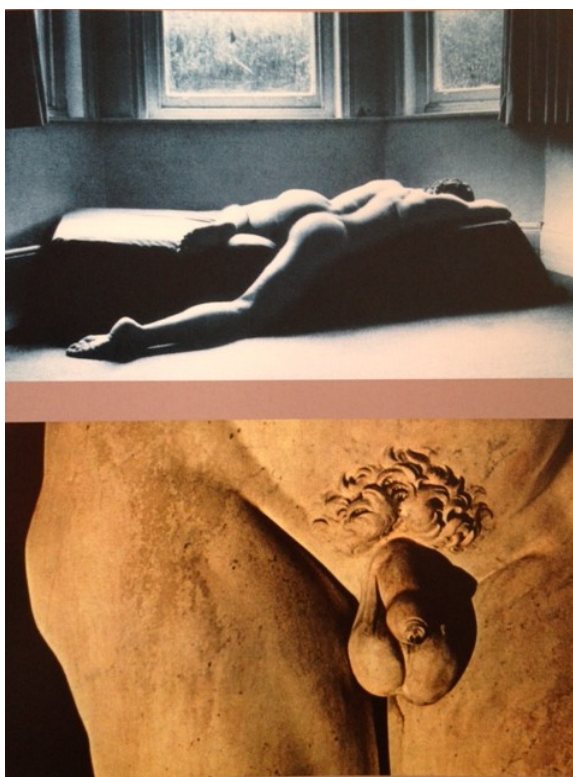
Refrendadas las preocupaciones iniciales que llevaron a esta investigación, sobre la necesidad de recuperación de Juan Hidalgo como uno de los mejores ejemplos de la relación entre arte y género de nuestro país, desde la perspectiva homosexual, parece más pertinente, llegado este momento, realizar una propuesta de cambio de paradigma a la hora de enfrentarse con su obra – como el que hemos venido realizando en estas páginas – antes que un resumen de las mismas como final de esta presentación. Se reclama para ello, en primer lugar, la sentencia de Didier Eribon sobre que, en lo tocante a estudios gays (como a cualquier otro estudio minoritario) si algo es claro es que se trata, ante todo, de una posición política. Y que como tal, en ningún momento debería esta verse colapsada por intereses de ningún otro tipo. Porque no podemos olvidar, tal y como señala a su vez François Cusset (2003; 115), que el desplazamiento de la teoría – la mercancía más valorada en el mercado universitario- “consiste en la circulación social de los signos, el uso político de las citas, la producción cultural de los conceptos” y, por tanto, es una

responsabilidad política la que ostenta en sus manos todo aquel que haya, en algún momento, adoptado posiciones feministas, lésbicas, gays o *queers* para sus análisis. No quisiera, al respecto, cerrar estas palabras sin traer a colación la -larguísima- reflexión, como siempre, tan lúcida como provocadora, del desgraciadamente fallecido Paco Vidarte, quien ya supo ver, desde “lo queer” mismo, cómo:

Lo *queer* en la universidad- también- sirve para esto: genera ingresos, abre puertas, imparte cursos, da nombre, dietas, títulos, créditos, prestigio y satisface a enteraillos, diletantes y conferenciantes a sueldo. Forma parte del capital a poco que se descuide uno y se olvide de que el paso de lo *queer* por las aulas es sólo un fenómeno tangencial, oportunista, contingente, puede que nacido de la mejor voluntad, pero que siempre estará en contradicción con la Institución, con cualquier institución, porque no hay instituciones *queer*, ni cercanas a lo *queer*, ni muy *queer* ni poco *queer*, ni tampoco hay funcionarios *queer*, ni lo *queer* es algo con o a lo que se juega. Cuando ello ocurre, cuando alguien juega a ser *queer*, sin duda le habrá clavado ya sus colmillos la “teoría” que dice cómo es lo *queer*, definiéndolo, convirtiéndolo en una receta y elaborando sus pautas de fabricación, producción, escenificación, tiempo de cocción y repetición: lo *queer* es un juego, una forma de s(ab)er, una afición, una rama de investigación, una especialidad sólo para los que pueden “dedicarse” a ello, desde una situación socioeconómica y cultural que permite acceder a lo *queer* a partir de un núcleo privilegiado, un núcleo, un centro que justamente constituye lo *queer* como su otro absoluto, la periferia, lo excluido, a lo que jugamos nosotros, las personas serias, los que tenemos tiempo y la distancia suficiente para jugar, para experimentar lúdicamente por unos instantes un sucedáneo mejor o peor de lo que los otros no tienen más remedio que ser, fuera de bromas, ahí en la calle. Sí, la calle, un sitio donde lo *queer* no es teoría. Y la Universidad rara vez pisa la calle, todo lo más el campus, que no es calle, mucho menos campo, y casi conserva la antigua inviolabilidad del santuario, como gritaba Quasimodo desde lo alto de Notre Dame para que no se le colara la calle dentro de la iglesia. Puede que la policía no entre en el campus, pero lo *queer* mucho menos.

La teoría y las instituciones se llevan mal con lo *queer*. Es más, casi diría que todo castellanoparlante que pronuncie esta palabra: “queer”, así en inglés, o que se tropiece con ella en cualquier situación, probablemente no será nada *queer*, ya que para que el encuentro con

este término ocurra se tiene que haber accedido ya, aunque sea mínimamente, a un contexto no marginal. El colmo de todo es cuando a estas alturas algún recién aterrizado de los EEUU pretende darnos lecciones sobre lo *queer* y lo poscolonial a los colonos de aquí, como quien trae chicles Trident de canela, de esos que los locales desconocemos, o nos repartiera espejitos a las tribus indígenas. Y quisiera también enseñarnos cómo se masca el chicle o cómo se ve lo *queer* en un espejo. Regalándonos generosamente un instrumento teórico que nos afianza como país importador de pensamiento y cultura de los países donde estos se generan. Lo *queer*, además de muchas otras cosas, cuando se convierte en teoría, dígame *chewing gum*/goma de mascar, se hace tan hegemónico y colonial como cualquier otra forma de pensamiento, creando sus castas, sus jerarquías, especialistas, popes, conflictos de coronas, disputas intelectual-afectivas, yo estaba primero, yo mucho antes que tú, ése es un recién llegado, sabrás tú de nada, aquella no es nuestra amiga, he roto contigo, círculos esotéricos, bandas de iniciados, peña emocionada, sonrisas autosatisfechas, hordas de prosélitos y no pocas dosis de buena conciencia, espíritu salvífico y evangelizador. (Vidarte, 2003; 78-79)



Juan Hidalgo, *Ayer y hoy. Imágenes robadas*, 2008

Acción fotográfica. Fotografía digital,

80 x 60 cm

7. CONCLUSIÓN:

Teniendo esto en cuenta, parece quedar claro cómo la obra de Juan Hidalgo en absoluto ha presentado “resistencia a la historia” alguna, sino que ha sido la propia historia del arte español, imbuida en sus propias contradicciones, la que ha venido dando sucesivos carpetazos a la práctica zaj. En su momento, por los escollos históricos y críticos que la práctica de Hidalgo tuvo que pasar como “nuevo comportamiento”, incomprensible para el formalismo decantado a lo pictórico, e indudablemente politizado y mediatizado por la hegemonía política y biopolítica impuesta por la dictadura franquista.

Más adelante, tal y como también hemos observado, dada la presencia de la aludida “lupa” político-ideológica que politizaba todo evento cultural durante el tardofranquismo, la “indeterminación” hidalguiana se convertían en imposible de entender. Esta perversión en la mirada, de la que zaj se convertirá en una de las principales víctimas, será la que produzca en buena medida su “desaparición”, ahora también, de los discursos y muestras más politizados desde una perspectiva cercana al marxismo. Como posición siempre móvil e inasible desde los puntos de vista tradicionales y dicotómicos de un pensamiento binario, zaj se ha servido tanto de prácticas políticas (el anarquismo), como ideológico-espirituales (la filosofía y pensamiento budista zen), así como artísticas contemporáneas (heredadas de la “Galaxia Duchamp” por medio de la figura de John Cage), fundamentales como métodos de aproximación crítica a la obra de Hidalgo en el contexto general del arte de los sesenta, y del panorama español, incluso, cercano a las propuestas experimentales. Su actividad, así, quedó durante casi una década sumida en un estado que iba desde el “mito” de la neovanguardia, promulgado por los apoyos apolíticos a la actividad de la nueva crítica imperante de nuestro país, al “rumor” como pioneros preconceptuales que algunas muestras y reclamos propugnaban minoritariamente por esas mismas fechas.

Superado el “entusiasmo” de los ochenta, y con nuevos paradigmas asentándose en la crítica e historiografía del arte de nuestro país, como el feminismo y la teoría de género, la obra de Hidalgo, revisada en este mismo momento por la corriente “neoconceptual” que vio nuestro país a nivel teórico y práctico a principios de los noventa, comenzó a convertirse en plenamente “histórica” por medio de exposiciones antológicas que no “recontextualizaban” desde todos los puntos de vista posibles la obra de Juan Hidalgo (siempre el sexual ha quedado orillado en los discursos más académicos y críticos, como hemos visto), sino que reduplicaban casi el “olvido” al no trata de explicar los motivos históricos que verdaderamente se encontraban tras él (sólo presentes en la “rectificación” histórica que Bozal hace desde el punto de vista estético-político en el texto que le

dedica en su antológica).

La sustitución de todos estos planteamientos revisionistas, cuya labor inicial en el mundo anglosajón había sido, precisamente, la búsqueda de precedentes históricos, en nuestro país sufrió una transformación radical, convirtiendo prácticas originariamente políticas en recetas ambiguamente académicas que priorizaron discursos contemporáneos creados a la luz de las teorías que se querían ilustrar. Al no realizarse, por motivos ciertamente mercantilistas que cabría poner en relación con la tendencia eterna del arte español de “externalizarse” (tratando de equipararse a los discursos de la modernidad internacional, en lugar de buscar en sus propias “zonas de sombra” discursos críticos que contrastar, precisamente, con las corrientes internacionales de pensamiento, generadoras de “novedades” historiográficas y teóricas), dejó de lado una práctica como la de Juan Hidalgo, que sin duda podría haber funcionado – como vemos que funciona a la perfección- como verdadero ejemplo crítico de la inconveniencia de asumir literalmente discursos externos de los que ya contábamos con claros ejemplos en nuestra tradición local, y a los que, en los mejores casos, acabamos por subsumir sus propuestas; claro ejemplo de esta cuestión en lo que a la obra hidalguiana respecta, ha sido el ser erróneamente conceptualizado – a nuestro entender - como *queer*, cuando su labor es “críticamente subversiva” desde posiciones propias y muy anteriores a la aparición de lo teóricamente *queer* tanto fuera como dentro de nuestro país.

Este hecho, con el “salto hacia adelante” de la nueva equiparación a discursos importados directa y literalmente de la academia anglosajona, que dejaban de lado la búsqueda de referentes locales de carácter histórico en pos de la adaptación de los que se estaban produciendo en ese mismo momento al panorama – esto es, equiparables a los discursos *queer* producidos en el exterior-, ha hecho que, una vez más, la obra de Hidalgo haya sido puesta “entre paréntesis”, por citar uno de los textos clásicos del profesor David Pérez.

Des-historizada, aislada, tachada de “ahistórica” y de “resistente a la historia”, como si ésta disciplina fuese inocente en sus construcciones, las sucesivas recuperaciones “a posteriori”, en base a paradigmas estilísticos (como “conceptual”, siendo anterior al conceptual en nuestro país), sociológicos (como “posmoderna”, siendo anterior también a una posmodernidad, incongruente además por la particular situación histórica del Estado español), e incluso políticos (como *queer*, también anterior a lo “queer”, y a la revisión política posmoderna en el que éste paradigma se situaba, y al que también se adelantaban sus creaciones), la obra de Hidalgo parece poner en evidencia, por un lado, la necesidad de seguir investigando en los propios archivos históricos del arte español, en sus posibilidades y contradicciones, aquellos ejemplos que pueden aportar una visión completamente alternativa de la historia “oficial”, hegemónica y hasta cierto punto mimética de posiciones extranjeras, del arte español. En segundo lugar, la necesidad de que esta historia del arte español sea revisada, desde un punto de visto amplificadoramente “político”, como en muchos

casos ya se viene haciendo, que permita incluir en un relato alternativo prácticas (como las de zaj), imposibles – o muy difíciles - de encajar, si no es pervirtiendo sus verdaderas intenciones, en un relato al uso. En tercer lugar, creando ese necesario archivo de prácticas para las que la identidad y el género (desde perspectivas feministas, gays, lésbicas o “*raras*”) sean analizadas en el propio contexto de creación, con los instrumentos con que se contaba en el momento, y en el marco ideológico que éstas tenían a su disposición, antes que realizar un ejercicio de asimilación y mimesis de paradigmas hegemónicos importados de los centros académicos, a los que dichas prácticas sean sometidas acríticamente. Es decir, que a pesar de contar con unos discursos disponibles, indudablemente útiles, estos deberían ser utilizados– como hemos intentado hacer aquí– antes como parámetros de confrontación crítica que como molde al que ajustar prácticas que pueden incluso desbordar cualquier tipo de paradigma clásico. Experiencias como las de Hidalgo que, desde su propia posición “periférica” pueden servir – y sirven- para trazar un nuevo y enriquecedor mapa alternativo, lleno de sorprendentes caminos por los que transitar.



Juan Hidalgo, *La Isla de F*, 2004
MUCA, Ciudad de México

En este sentido, no podemos sino traer a colación las palabras que una vez más el buen conocedor de zaj, Daniel Charles, dedicaba a su producción en un momento – que reclamamos aquí como posible nuevo punto de partida- en el que todo un nuevo campo de posibilidades interpretativas e históricas parecían abrirse frente a la obra de Hidalgo y que, confiamos, no tarden en hacerlo:

La profundidad de lo que ZAJ propone reside justamente en la invitación a cuestionar los presupuestos sobre los que se supone ha obrado la tradición, presupuestos sobre los que uno puede preguntarse si han influido auténticamente sobre la producción artística o si, por el contrario

no son más que el fruto de una elaboración teórica posterior. En este segundo caso, el porvenir se abre del lado del pasado tanto como del futuro: estamos en plena posmodernidad y la interrogación que plantea ZAJ aparece rigurosamente actual. Pero entonces el aura debe repensarse en su totalidad. ZAJ ha sabido precisamente recordarnos el esplendor del vacío. "del mínimo puede surgir el máximo. Del silencio, la meditación. De la nada, la imaginación más loca". Zaj puede ahora ayudarnos a cuestionar además el flechaje del tiempo: sólo hoy accedemos al tiempo cero (Charles, 1988; 53).

Si estas páginas han podido contribuir a este propósito, habrán superado con mucho el interés inicial que guiaba sus pasos hacia un universo como el de Juan Hidalgo: el "poeta raro" al que quizá – visto lo visto- denominar como *queer* (como intentar ponerle cualquier otra etiqueta) sea exponerse a correr el riesgo de recibir idéntica respuesta a la que recibió Maciunas al pedir a zaj que se integrara a Fluxus: "¿Y por qué no llamarlo a todo zaj?". Pues esa es siempre la palabra a pronunciar, cuando no se sabe qué decir: el verdadero reto a cualquier lógica, significado o ficticia frontera – también de pensamiento-. El excedente de sentido, el "algo", que sigue desbordando cualquier taza o vaso que quiera ajustarlo a su propia forma. En palabras de Hidalgo (en Sarmiento, 1990b):

"aquello" que no quereis saber pero que sabéis, "aquello" que queréis hacer pero no hacéis, "aquello" que no queréis comprender pero que comprendéis, "aquello" que queréis decir pero que no decís, "aquello" que no queréis pensar pero que pensáis, "aquello" que queréis gozar pero que no queréis gozar, "aquello" que no queréis temer pero que temeis, "aquello" que no queréis ser pero que sois, "aquello" que quereis dar pero que no dais, "aquello" que no queréis reflexionar pero que reflexionáis, "aquello" que queréis... pero que no... "aquello" que no queréis... pero que, vuelve siempre a empezar.

8. BIBLIOGRAFÍA:

Adame, S. (1967) "Suspensión acertada", *Pueblo*, 18 de febrero de 1967, p. 34

Agriano, T. (2010) "Las viejas fotos de la "güela". Juan Hidalgo, dese Ayacata", *Gara*, 16 d abril de 2010, p. 62

Aguilar Civera, I. (1993) "Acciones fotográficas: Juan Hidalgo", *Juan Hidalgo. Acciones fotográficas eróticas 1969-1990* (Cat. Exp.) Madrid, Galería Juana de Aizpuru, 1993

(1997a) "Juan Hidalgo: un análisis de su obra", *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (Cat. Exp.) Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp. 251-258

(1997b) "La obra: objetos, acciones", *Atlántica. Revista Internacional del Arte*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Número 18, 1997, pp 77-81

Alaminos. E. (1977) "Secreto a voces: una versión", *Artes Plásticas*, 14 de enero de 1977, pp. 42-43

(1977b) "Lectura Zaj", *Artes Plásticas*, 21 diciembre 1977; pp 30-31

Albarrán Diego, J. (2012) "Entrevista con Juan Hidalgo", *Del fotoconceptualismo al fotptableau. Fotografía,performance y escenificación en España (1970-2000)* Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Vitor, 2012, pp. 359-365

(2012b) (ed.) *Arte y Transición*, Madrid, Brumaria

Alemán, A. (1997) "El arte sin asideros", *Atlántica. Revista Internacional del Arte*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Número 18, 1997, pp. 87-89

(2001) "LA música como origen de zaj", *Simposio "Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad dek siglo XX" Ponencias y comunicaciones*. Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, Universidad de Extremadura, Consorcio Museo Vostell Malpartida, Extremadura, 2001, pp. 129-131

Aliaga, J.V. (1997a) "Existe un arte queer en España", *Acción Paralela*, nº 3, Madrid.

(1997b) *Bajo Vientre. Representaciones de la Sexualidad en la Cultura y el Arte Contemporáneos*. Valencia, Generalitat Valenciana.

(1998) "Pujanzas (y miserias) de un nombre: sobre la teoría queer y su plasmación en el activismo y el arte contemporáneos", *Transgenéric@s*, [Cat.exp.] San Sebastián, Centro Cultural Koldo Mitxelena, pp. 8 -33

(2004) "La memoria corta: arte y género"; *Revista de Occidente*, 273, 2004 , pp. 57-68.

(2007) *La Batalla de los géneros*. [Cat.exp.] Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 13 septiembre-9 diciembre 2007.

(2009) *En todas partes. Políticas de la diversidad sexual en el arte*. (Cat.exp) Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 2009

Aliaga, J.V. y Cortés, J.M. (1990) *Arte conceptual revisado*. Universidad Politécnica de Valencia

(1993) *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

(1997) *Identidad y diferencia de la cultura gay en España*. Barcelona, Egales.

(2015) *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960 – 2010*. Barcelona y Madrid, Egales.

Aliaga, J.V., Corral, M. de, Cortés, J.M. (eds) *Micropolíticas. Arte y cotidianidad 2001-1968*. (Cat. Exp.) EACC, Castellón, 2003

Aliaga, J.V.; Haderbache, A.; Monleon, A.; Pujante, D. (eds.) *Miradas Sobre la Sexualidad en el Arte y la Literatura del Siglo XX en Francia y en España*. Valencia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 2001

Aliaga, J.V. Y Mayayo, P. (eds.) (2013) *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side UP

- Allyn, D.** (2000) *Make Love, Not War. The Sexual revolution- An Unfettered History*, New York, Routledge, 2001
- Alonso, J. M.** (1968) "Una denuncia para un grupo llamado zaj". *Hoja del lunes*, Bilbao, 29 de enero de 1968
- Alonso Solís, R.** (1976) "Algunas consideraciones en torno a zaj", *La Tarde*, 2 de enero de 1976, p. 16
- Amestoy, I.** (1972) "Notas a Zaj", *Arriba España*, 30 de junio de 1972, p. 4
- (1989), "Juan Hidalgo: Después de veinticinco años, ZAJ se ha hecho intransigente", Madrid, *Diario 16*, 19 de octubre 1989.
- Anabitarte, A.** (1996) "El Reina Sofía expone los orígenes del arte conceptual en España a través del grupo Zaj", *ABC*, Madrid, 24 de enero de 1996
- Anónimo,** (1989) "Seis pioneros de la *performance* muestran su obra en Barcelona", *El País*, Barcelona, 14 de noviembre de 1989
- (1991) "Exposición antológica de Juan Hidalgo en el Cantro Atlántico de Arte Moderno de las Palmas", Departamento de Comunicación del CAAM, "El Taller", Las Palmas de Gran Canaria, abril/mayo 1997, pp. 10-13
- (2004) "Juan Hidalgo presenta en Perú una gran antológica de su obra", *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de noviembre de 2004
- Aranda** (1966) "Juventudes musicales presentan un concierto zaj", *Noticiero de Zaragoza*, 3 de diciembre de 1966, p. 14
- Aranda, C.** (2008) "Juan Hidalgo exhibe sus bolas", *Canarias 7*, 8 de febrero de 2008
- Arbasino, A.** (1968) *El off-off*. Barcelona, Anagrama, 1971
- Arce, J.** (1966) "Hoy concierto de juventudes musicales en la Facultad de Ciencias", *El Noticiero de Zaragoza*, 6 de diciembre de 1966, p. 11
- Ariza, J.** (2003) *Las imágenes del sonido, una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

Arnalte, A. (2003) *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid, La Esfera de los Libros.

Astiárraga, C. (2004) "Algo sobre Juan Hidalgo", en *Juan Hidalgo en medio del volcán*, Madrid, Seacex, pp. 22-30

(2008) "Jugando con bolas", en *Jugando con bolas* (Cat. Exp.) Centro Atlántico de Arte Moderno, 2008, pp. 15-29

(2009) "Desde Ayacata con amor... y algo de humor", en *Desde Ayacata (1997-2009)*, (Cat. Exp). TEA, CAAM, ARTIUM, Segunda Bienal de Canarias, 2009, pp. 15-46

Aznar Almazan, S. (2000) *El arte de acción*. Madrid, Nerea, 2000

(2004) *Insensatos. Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. MurciaCendeac, 2004, pp 113-142

Baez Bolaños, J. F. (1971) "Nos habla el compositor canario Juan Hidalgo", *El Eco de Canarias*, 19 de diciembre de 1971, p. 17

Balbona, G. (2009) "Juan Hidalgo: los políticos y la falta de cultura son los enemigos del artista", *El diario montañés*. Santander, 21 de julio de 2009. Extraído de <http://www.eldiariomontanes.es/20090721/cultura/arte/politicos-falta-culturaenemigos-20090721.html>
Fecha de última consulta: 24/02/2013

Barba, A. y Montes, J. (2007) *La Ceremonia del Porno*. Barcelona, Anagrama

Barber, L. (1976) "Música contemporánea y fascismo", *Ozono* nº 12, Madrid, septiembre de 1976, pp. 34-35

(1977) "Zaj, una historia por hacer", *Zoom* nº 10, noviembre de 1977, pp. 36-39

(1977b), "ZAJ: Doce años y un día de gratuidad", *Ozono* (19 abril 1977)

(1978a) *Zaj: Historia y valoración crítica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (Tesis inédita)

(1978b) "Zaj, anarquismo musical", *Punto y coma*, año 1, nº 11-12, julio 1978

(1978c) “*Tren*, de John Cage: a la búsqueda del silencio perdido”, *Ozono*, nº 39, Madrid, diciembre de 1978, p. 56

(1996) “Acercamientos varios al fenómeno zaij desde el mundo musical”, *Zaij* (Cat. Exp.) Madrid, MNCARS, 1996, pp. 33-38

(2003) *El placer de la escucha*. Madrid, Árdora Ediciones

Barce, R. (1965a) “Vanguardia. Música experimental en España”, *Índice*, nº 193, enero de 1965, p.19

(1965b) “Un nuevo tipo de teatro musical”, *ABC*, Madrid, 16 de febrero de 1965, p. 21

(1972) “Una música que no se oye (porque no suena)”, Madrid, *Informaciones*, 4 de mayo de 1972

(1985) *Fronteras de la música*. Madrid, Real Musical Editores

Barrera Artilles, J. (1997), “No es arte”, *Canarias 7*, 8 de junio de 1997

Barreto, L. L. (1973) “Juan Hidalgo y el zaij: un frente de batalla por una nueva estética”, *La Provincia*, Las Palmas, 4 de junio de 1973

(1976a) “Juan Hidalgo: la osadía de la vanguardia”, *La Provincia*, Las Palmas, 26 de mayo de 1976, p. 6

(1976b) “Zaij: la gran destrucción”, *La Provincia*, Las Palmas, 29 de septiembre de 1976, p. 10

Barthes, R. (1957) *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2001

(1980) *La Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 2009

Bataille, G. (2003) “Sobre la noción de gasto”, en *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 103-134

Baugman, Z. (1989) *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur, 2010

Benito Fernández, J (2005): *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*, Barcelona, Anagrama, 2005

Bersani, L. (1995) *Homos*. Argentina, Manantial.

Bhabba, H. (1994) *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002

Blake, N. (1995) "Curating In A Different Light", en **Blake, N. Rinder, L. y Scholder, A.** *In A Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, (Cat.exp.) San Francisco: City Lights Books

Blyth, R. H. (ed.) (1960) *Japanese Life and Character in Senryu*, Tokio, Hokuseido Press

Boas. J. (2012) "Before Zen: The Nothing Of american Dada", en *East-West interchanges in American Art: a long an tumultuous relationshp*. Smithsonian Institute Press, 21 de febrero de 2012, pp. 53-65

Bonet, J. M. (1976) "Secreto a voces por Zaj", *EL País*, miércoles 24 de noviembre de 1976

(1982) "El arte abstracto español (1920-1960)", en Cor Block, *Histoaria del arte abstracto (1900-1960)* Madrid, Cátedra, 1982, pp. 282-283

(1990) "Una década complicada", en VV.AA. *Madrid. El Arte de los 60.*(Cat. Exp) Madrid, Comunidad de Madrid, 1990

(1991) "Un cierto Madrid de los setenta", en *23 artistas. Madrid, años 70* (Cat. Exp.) Madrid, Comunidad de Madrid, 1991

(1991b) "De Clan a Zaj", *Lápiz*, nº 79, 1991

Bonet, J.M.; Gonzalez, A. y Rivas, Q. (1979) *1980* (Cat. Exp.) Madrid, Galería Juana Mordò

Bonet Correa, A; Bernárdez Sanchis, C. (1996) *Figuraciones madrileñas años 70 en la colección de arte contemporáneo* (Cat. Exp) Madrid : Tabapress, 1996

Bozal, V. (1972) *Historia del arte en España (vol. II)*, Madrid, Istmo, 1972

(1976) *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. (Cat. exp.) Madrid, Gustavo Gili.

(1993) *Pintura y escultura españolas del siglo XX*. Summa Artis: historia general del arte [dirigida por José Pijoan]. Madrid, Espasa-Calpe (2 tomos), en especial el capítulo "Zaj: la provocación como medida de todas las cosas", pp. 545-551

(1997) "Dos etcéteras sobre Juan Hidalgo" en *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (Cat. Exp.) Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp. 243 – 250

(2013) "La ironía", *Arte del siglo XX en España: Pintura y escultura*. Madrid, Antonio Machado, 2013, pp. 211-214; 242-245

Bravman, S. (1997) *Queer Fictions of The Past. History, Culture and Difference*, Cambridge, Cambridge University Press.

Brea, .L. (1989) "Todo arte es político: Conversación con Juan Hidalgo e Isidoro Valcárcce Medina", en *Antes y después del entusiasmo* (Cat.exp.) SDU Publishers, the Hague/ Contemporary Art Foundation, Amsterdam.

(1991) *Las Auras Frías*, Barcelona, Anagrama.

(1993) (ed.) *Los 90: cambio de marcha en el arte español*. Galería Juana Mordó

Brill, D. (2010), *Shock and the Senseless in Dada and Fluxus*. Hanover, NH: Dartmouth College Press

Buchloh, B.H.D. (1981) : "Figures of Authority, Ciphers of Regression, Notes on. the Return of Representation in European Painting" en *October* , 16, primavera de 1981, pp 39–68, reproducido en **Wallis.B.** (1984) *Art After Modernism* (Trad. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* Madrid, Akal, 2001)

Bürger, P. (1974) *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010

Burgin, V. (ed) (1982) *Thinking Photography*. Macmillan Press, London and Basingstoke, Humanities Press International. New Jersey

Butler, J. (1990) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2006.

(1993) "Críticamente subversiva", en Mérida Jiménez (de.) *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002

(1998) "Ruled Out: Vocabularies of the Censor" en **Post, R.C.** (de.) *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, Los Ángeles. Getty Research Institute for The History of Art and Humanities

Buxan, X.M. (1997) (ed) *Conciencia de un singular deseo*. Barcelona, Laertes, 1997. pp.189-221.

(2005) *Radicales libres: experiencias gays y lésbicas en el arte peninsular*. (Cat. Exp.) Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela

(2006) "Un Juan Hidalgo más. Algo queer y etcétera". En Buxán, X.M. (2006) *Lecciones de disidencia: ensayos de crítica homosexual*. Barcelona, Egales. Disponible en <http://www.juanhidalgo.com/img/04acerca/textos/UNJUANHIDALGOMAS.pdf>

(2007) "Juan Hidalgo conversa con Xosé Manuel Buxán Bran" En Pérez, D. (Ed.) *Una Práctica nómada: Juan Hidalgo conversa con Xosé Manuel Buxán Bran*. Video-DVD. 117 minutos

(2008) "Bolas casi chinas", *Jugando con bolas* (Cat. Exp.) Centro Atlántico de Arte Moderno, 2008, pp. 33-45

Caballero, O. (1977) *El sexo del franquismo*. Madrid, Cambio 16

Cabanne, P. (1967) *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Centro de Artes Visuales Helga de Alvear / This Side Up, 2013

Cage, J. (1961) *Silencio*. Madrid, Ardora, 2002

(1974) *Del lunes en un año*, México, Ediciones Era

Calle, R. (2005): *El zen contado con sencillez*. Madrid, Maeva, 2005

Calvo Serraller, F. (1982) *New Spanish Figuration* [Cat. exp.] Cambridge, Kettle's Yard Gallery.

(1985) *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Fundación Santillana/ Ministerio de Cultura

(1988) *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid, Alianza Editorial.

Cameron, D. (1987) *El arte y su doble, una perspectiva desde Nueva York* (Cat. Exp.) La Caixa, 1987

Careaga, V. (1990) *Erik Satie*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990

Carmona, P. (2009) "La pasión capturada. Del carnavá underground a *La Movida madrileña*, marca registrada", *Desacuerdos*, 5. Barcelona, MACBA

Casares Rodicio, E. (1980) *Cristobal Halffter*, Universidad de Oviedo.

Carrillo, J. (2009) "Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo" *Arte y políticas de Identidad*, Vol. 1. Universidad de Murcia, 2009 (diciembre), pp. 1-22

(2011) "Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los 60 y 70", *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Madrid, MNCARS

Castillejo, J. (2009) "Juan, día algo más", en *Desde Ayacata (1997-2009)*, (Cat. Exp.). TEA, CAAM, ARTIUM, Segunda Bienal de Canarias, 2009, pp 63-65

Castro Flórez, F. (1997) "Anotaciones. "Algo" de escritura para Juan Hidalgo", *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (Cat. Exp.) Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp. 291-303

Charles, D. (1983) "Zaj, Tao y Posmodernidad", *Fuera de Formato* (Cat. Exp.) Madrid, Centro Cultural de la Villa, Ayuntamiento de Madrid, 1983

(1988) "Zaj, o el esplendor del vacío", *Quaderns Fundació Caixa de Pensions*, nº 39, abril 1988, pp. 45-53

(1990) "Zaj, una poética de la lítote", *Zaj en Canarias 1964-1990* (Cat. Exp) Gobierno de Canarias, 1990

(1996) "Zaj o el círculo de los compositores desaparecidos", *Zaj* (Cat. Exp.) Madrid, MNCARS, 1996, pp. 41-49

- Charles, D., y Cage, J.,** (1981) *Para los pájaros*. Venezuela, Monte Ávila, 1981 (Ed. Facsímil ALIAS, 2007)
- Cheng, F.** (1979) *Vacío y plenitud*. Madrid, Siruela, 2004
- Chillida, A.** (2009) "Juan Hidalgo: el último rubio", *Arte y parte* nº 80, Abril/Mayo, 2009. Extraído de <http://www.revistasculturales.com>
- Cillero, A.** (1974) "Con Zaj al fondo: Arjona en la Sala Conca 2", *El Eco de Canarias*, 3 de julio 1974, p. 32
- Clot, M.** (1991) "Retrato del artista", *El País*, Barcelona, 13 de abril de 1991
- (1997a) "Comportamientos extraños, sonidos ocultos, o la feroz resistencia al *una sola vez*", *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (Cat. Exp.) Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp 285-289
- (1997b) "(Algunas) lágrimas de esperma", *Atlántica. Revista Internacional del Arte*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Número 18, 1997, pp 72-76
- (2001) "Un relato más sexo, carne, tú: sonatinas para pianos preparados (de,desde,hacia, para Juan Hidalgo, músico)" *Juan Hidalgo: Acciones fotográficas y objetos 1999-2001*, Madrid, Galería Juana de Aizpuru, 2001
- Colmeiro, J.F.** (2005) *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona, Anthropos, Serie Estudios Exilios y Heterodoxias.
- Contreras, J.** (2004) "Juan Hidalgo: la mirada, el deseo, el mundo, la voluntad", en *Juan Hidalgo en medio del volcán*, Madrid, Seacex, pp.84-102
- Cooper, E.** (1986) *Artes plásticas y homosexualidad*. Barcelona, Laertes, 1990.
- Corazón Rural, A.** (2014) "Zaj. Música no específicamente sonora en pleno franquismo", *Jotdown*, 30/01/2014
<http://www.jotdown.es/2014/01/zaj-musica-no-especificamentesonora-en-pleno-franquismo/>

- Coria, M.A.** (1976) "JuanHidalgo: *Tamarán*", *Bellas Artes*, n ° 50, Madrid, marzo-abril de 1976, pp.90-91
- Cortés, J.M.** (1997) *El rostro velado : travestismo e identidad en el arte* [Cat.exp] Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián
- (2002) *Héroes caídos: masculinidad y representación*. [Cat.exp.] Valencia, Generalitat Valenciana.
- Criado, N.** (1981) *El jinete solitario*. Pamplona, Euskal Bidea.
- Crimp, D.** (1999) "El Warhol que necesitamos: estudios culturales y cultura queer" en *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid, Akal, 2005.
- Cross, L.** (1991) "Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Elcetronic Music and Chess", *Leonardo Music Journal*, Vol 9, 1991 pp 35-42.
- Crow T.** (1996) *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 2001
- Cusset, F.** (2003) *French Theory. Foucault, Deleuze, Derrida & Cía. Y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona, Melusina, 2005
- Decimo, M.** (2002) *La bibliotheque de Marcel Duchamp, peut-être*. Les presses du reel, Dijon, 2002, p. 12
- De Aguirre, J.** (1972) "Itinerario", *El Pensamiento Navarro*, 29 de junio de 1972
- De Castro Arines, J.** (1990) "El arte en Madrid. Los años críticos" en *Madrid. El arte de los 60*. (Cat. Exp.) Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp.45-65
- De Celis, M.C.** (1978) "Zaj. La imaginación a la música", *Bellas Artes*, nº 59, Madrid, 1 trimestre, pp. 71-72
- De Certeau, M.** (1980) *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana / Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos 1999.
- De Diego, E.** (1987) *La mujer y la pintura del XIX español: (cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid : Cátedra, 1987
- (1989) "Po(e/li)tical Object. Ut Pictura Poesis et Alia (ironically)", *Po(e/li)tical Object*.

Experimental Poetry from Spain (Cat. exp), The Spanish Institute, Nueva York.

(1992) *El Andrógino Sexuado: Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid, Visor.

(1992b) "Presentación" y "La fotografía como lugar de transformación" en *Revista de Occidente*, 128, Madrid, enero 1992.

(2001) "El tamaño importa. Cuatro historias secretas (y no tan secretas) sobre penes", *Juan Hidalgo. De misterios* (Cat. Exp.), Lanzarote, MIAC, 2001, pp 1-16

(2008) "Feminismo, queer género, "post", revisionismo...: o todo lo contrario. Ser – o no ser- historiador/a del arte feminista en el Estado español", *Exitbook* nº 9

De Duve, T. (1996) *Kant after Duchamp*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996

De Santa Ana, M. (1997a) "El CAAM revisa el protagonismo de Hidalgo en el Conceptualismo español", *La Provincia*, Las Palmas, 15 de abril de 1997

(1997b) "Juan Hidalgo: Mi antológica va a ser una especie de testamento", *La Provincia*, Las Palmas, jueves 24 de abril de 1997

(1997c) "Hidalgo afirma que con su antológica en el CAAM Canarias por fin lo ayuda", *La Provincia*, Las Palmas, 7 de mayo de 1997

(1997d) "De la ironía de zaj al CAAM", *La Provincia*, Las Palmas, 8 de mayo de 1997

(1997e) "Juan Hidalgo; el azar es inteligente, se le puede amar o verlo como enemigo", *La Provincia*, Las Palmas, 8 de mayo de 1997

(1997f) "Clot vinculó ayer en el CAAM a obra de Hidalgo a "una cuestión homosocial", *La Provincia*, Las Palmas, 9 de mayo de 1997

(1997g) "Walter Marchetti: El centro Reina Sofía hizo el entierro de zaj", *La Provincia*, Las Palmas, 22 de mayo de 1997

(1997h) " Juan Hidalgo: "El azar es inteligente, se le puede amar o verlo como enemigo", *La Provincia*, Las Palmas, 8 de Mayo de 1997

(2008a) "Juan Hidalgo: Mi último suspiro puede ser una nueva pieza", *La Provincia*, Las Palmas, 8 de febrero de 2008

(2008b) "En mi estilo puede reconocerse cierto perfume", *El País*, 1 de marzo de 2008

(2013) "Juan Hidalgo entre montañas", *El País*, suplemento cultural "Babelia", 23 de febrero de 2013, p. 2

Derrida, J. (1997); *Cómo no hablar y otros textos*. Barcelona: Ed. Cuadernos A. Biblioteca Universitaria

Díaz Bertrana, C. (1997) "Hidalgo: un artista de riesgo", *La Provincia*, Las Palmas, 14 de junio de 1997

Díaz Cuyás, J. (1989) "Zaj, tonto el que lo lea", *Arena Internacional del Arte*, nº 2, Madrid, abril de 1988, pp 56-62

(1990) "Un hidalgo llamado Juan", *Juan Hidalgo-Zaj y la generación del 51*, Las Palmas, CAAM, Centro Insular de Cultura, 1990

(1996) "Zaj. ¿Un cuento chino?", *Zaj* (Cat. Exp.) Madrid, MNCARS, 1996, pp. 27-30

(2009) "Literalismo y carnavalización de la última vanguardia", *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de Fiesta del Arte Experimental* (Cat. Exp.) Madrid, MNCARS, Ayuntamiento de Pamplona

(2011) "La rarefacta fragancia del arte experimental en España", *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Madrid, MNCARS

Díaz Cuyás, J y Pardo, C. (2004) "Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español", *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. 1), Arteleku, UNIA y MACBA, pp. 17- 74

Díaz-Guardiola, J. (2004) "Juan Hidalgo: en la base de cualquier manifestación artística está siempre la poesía" *Blanco y negro cultural*, 13 de noviembre de 2004

Díaz Sánchez, J. (2013) *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra.

Díez Crespo,(1967) “El happening, ¿irrita o relaja?”, *El Eco de Canarias*, martes 14 de febrero de 1967

Doctor, Rafael (1993) *Nueva Lente*, (Cat. Exp.) Madrid, Consejería de Educación y Cultura.
Dirección General de Patrimonio Cultural

Domingo, V. (1978) *Los homosexuales ante la ley*. Barcelona, Plaza y Janés.

Duchamp M. (1975), *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*, Barcelona, Galaxia
Gutenberg- Círculo de Lectores, 2012

Dufournet, J. (1970); *Villon et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, 1970

Durán, G. (2013) *Baronesa dandy, Reina dadá*, Madrid, Díaz y Pons

Dyer, R. (1993) "Seen to be Belived: Some Problemas in the Representation of Gay People as Typical", *The Matter of Images. Images on Representation*. Londres, Routledge, 1993.

(2002) *The Culture of Queers*, Londres, Routledge.

Eco, U. (1962), *Obra Abierta*, Barcelona, Planeta Agostini, 1984.

Egea, M.A. (1977) “El grupo zaj en París”, *El País*, 19 de febrero de 1977, p. 24

Enzensberger, H. M. (1972) *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Buenaventura Durruti*. Barcelona, Anagrama

Eribon, D. (1999) *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Madrid, Anagrama, 2001.

Escribano, M. (1967) “Zaj, espectáculo inusitado”, *El Alcázar*, 11 de febrero de 1967, p. 29

Espósito, R. (2006) *Bios. Biopolítica y Filosofía*, Buenos Aires, Amorturru Ediciones

Expósito, M. (2004) "Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español" en *Desacuerdos*, Vol. 1., UNIA/Arteleku, 2004, pp 123-124

F.A.U. (1966) “Zaj o la música excéntrica de vanguardia”, *Mundo Hispánico*, nº 216, marzo de 1966

F.S., (1996) "ZAJ desaparece con una retrospectiva de 30 años de arte conceptual". *El País*, 24.1.96, p. 34.

Farga, J.M. (1969) *Universidad y Democracia en España*, México, Era, 1969

Feldman, S. (1992) : "History", en *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Londres y New York, Routledge, 1992, pp 93-111

Fernández, H. (2004) *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900-1980* (Cat. Ex.) Madrid, La Fábrica

Fernández de Castillejo, J.L. (1967) *La Caída del Avión en el Terreno Baldío*, Madrid, ZAJ, Artes Gráficas Luis Pérez

(1968) *Actualidad y participación. Una filosofía contemporánea*. Madrid, Tecnos.

Fernández Quesada, B. (1999) *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. [Tesis inédita] Madrid, Universidad Complutense

Ferrando, B. (2012) *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid, Árdora.

Ferrando, B., González Royo, C. (2001) "La sexualidad en el arte de acción: Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Carles Santos", en **Aliaga, J. V.; Haderbach, A.; Monleon, A.; Pujante, D.** (eds.) *Miradas Sobre la Sexualidad en el Arte y la Literatura del Siglo XX en Francia y en España*. Valencia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia, 2001, pp. 139-148

Ferrer, E. (1995) "Does Anarchy Have a Future? A Letter Esther Ferrer wrote to John Cage in Response to His Query", *Musicworks* 62, primavera de 1995, pp. 22-23.

(1998) *Esther Ferrer. De la acción al objeto y viceversa*. Guipuzkoa, Diputación Foral de Guipuzkoa

(1999) *Esther Ferrer*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores

(2004) "Entrevista con Esther Ferrer" por Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa

Vila, en *Desacuerdos: Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español* (Vol 1), Macba/ Arteleku , 2004, p. 139

Figaredo, R. (2009a) "Zaj no ha muerto (Zaj, colección Konz)", en *Zaj. Colección archivo Konz*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 9-22

(2009b) "A Zaj lo que es de Zaj". www.rubenfigaredo.com [artículo en línea]. [Fecha de consulta: 04/08/2013. <<http://www.rubenfigaredo.com/zaj.html>>

(2014) "Zaj. Un código para los descaminados", *Experimental I. Estudios* (ed., y coord, de Raúl Díaz Rosales) número extraordinario (marzo 2014) pp. 453-468

Filare (1972) "Concierto zaj", *El Pensamiento Navarro*, 29 de junio de 1972

Fluviá, A. (2003) *El moviment gai o la clandestinitat del franquisme (1970-1975)*, Barcelona, Laertes.

Foster, H. (ed) *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós

Foucault, M. (1975) *Vigilar y castigar. El nacimiento de la Prisión*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012

(1976) *Historia de la sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber*. Madrid, Siglo XXI, 1980

(1996) *Hay que defender la sociedad. Curso del College de France (1975-1976)*, Madrid, Akal, 2001

(2001) *Dits et écrits*, Vol I. París, Gallimard

Franco, E (1967) "Juan Hidalgo: siempre zaj será o no será solo zaj", *Arriba* 19 de marzo de 1967, p. 11

Franco, O. (1997) "Algo de Juan Hidalgo", *Revista Pleamar*, número XII, Canarias 7, 21 de mayo de 1997

Franquelo, R. (1976) "Espectáculos zaj en la Galería Vegueta", *La Provincia*, Las Palmas, martes 28 de septiembre de 1976, p. 7

Galindo, F. (1967) "Zaj en el Beatriz, presentado por el Teatro Estudio de Madrid", *Revista Dígame*,

nº 1415, 1967

Gallardo, J. L. (1976a) "Zaj", *La Provincia*, Las Palmas, 6 de agosto de 1976, p. 22

(1976b) "Viaje zaj", *La Provincia*, Las Palmas, 10 de octubre de 1976, p. 4

(1977) "Zaj y la utopía de la expansión horizontal", *La Provincia*, Las Palmas, 20 de marzo de 1977, p. 6

(1978) "Juan Hidalgo: La música, ¿ello habla?", *La Provincia*, Las Palmas, 30 de agosto de 1978, p. 3

García Alcalde, G. (1997) "Azar, Tiempo y Espacio en la obra de Juan Hidalgo", *Atlántica. Revista Internacional del Arte*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Número 18, 1997, pp 59 – 65

García de Mesa, R. (2009) "El arte de acción en los etcéteras de Juan Hidalgo", *Archivo virtual Artes escénicas*. Fecha de incorporación a la web: 10/11/2009
<http://artesesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=264>

García de Vegueta, L. (1974a) "Con Juan Hidalgo, primer Concierto ZAJ en Las Palmas", *La Provincia*, Las Palmas, 3 de julio de 1974, p. 7

(1974b) "Zaj", *La Provincia*, Las Palmas. 10 de julio de 1974

García Ramos, P. y Macua, J.I. (1990) "De la ética a la estética" en VVAA. *Madrid. El arte de los 60*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1990; pp. 13-22

Goffman, E. (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres, Penguin, 1990

Goldberg, R. (1996) *Performance Art: From Futurism to the present*, Thames and Hudson (trad. Cast. Barcelona, Destino, 2001)

Gomez Amat, C. (1974): *Tomás Marco*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1974

Gómez de Liaño, I. (1968) *Poesía experimental*. Instituto Alemán y Cooperativa de producción artística. Madrid, 1968

(1972) "Palabra y terror" en Ruiz y Huici (eds) *La comedia del arte. En torno a los Encuentros de Pamplona* (Cat. Exp.) Alea, 1973

(1984) *Mi tiempo. Escritos sobre arte y literatura*. Madrid, Ediciones Libertarias.

(1986) "La vanguardia después de a vanguardia" en Tono Martínez (Coord) *La Polémica de la Posmodernidad*. Madrid, Ediciones Libertarias. 1986 pp. 67-101

(2009) "Entre la experimentación y la formalidad" en *Los Esquizos de Madrid* (Cat. Exp.) Madrid, MNCARS, 2009 pp. 81-92

(2013) *En la red del tiempo 1972 1977. Diario personal*. Madrid, Siruela, 2013

González García, Á. (1989) "Por las ramas de una exposición", *Cambio 16*, nº 899, 20 de febrero de 1989

(1990) "Lecturas zaj", *Zaj en Canarias 1964-1990*(Cat. Exp.) Gobierno de Canarias, 1990

(1998) "Vida y obra de Carlos Alcolea: Hacer equilibrios para caerse", *Carlos Alcolea* (Cat. Exp.) Madrid, M.N.C.A.R.S.

González Pérez, J. L. (1997) "Juan Hidalgo. Hacer de la vida un arte", *Diario de Las Palmas*, 14 de junio de 1997

González Rodríguez, A. (1989) *Las claves del arte: últimas tendencias*. Barcelona, Arin, 1989

(2010) *Narciso: el espejo de mi soledad*. Madrid, Galería Belarde 20, 2010

Guasch, O. (1991) *La sociedad rosa*. Madrid, Anagrama.

Gubern, R. (1972) *El lenguaje de los cómic*, Barcelona, Península

(1974) *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen

Gutierrez Serna, M. (2004): *Fuera de Formato. Evolución, continuidad y Presencia de arte conceptual español en 1983*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

Haines, E. (1967) "The New Dada in Spanish music", *Antioch Review*, 27:1 (primavera 1967), p. 76

Hall, S. (1996) "¿Quién necesita identidad? en *Cuestiones de Identidad Cultural*, (comp.) Amorrortu editores, 2003.

Hapgood, S. (1996) "Neo-Dada" en *Neo-Dada.Redefining Art 1958-62* (Cat. Exp) The American Federation of Arts, Universe Publishing.

Haro Ibars, E. (1975) *Gay Rock*. Jucar, Madrid.

(1976) Zaj, ¿un concierto", *Triunfo*, nº 273, diciembre de 1976, p79

Heartney, E. (2008) *Arte Hoy*, Phaidon Press

Hebdige, D. (1979) *Subcultura, el significado del estilo*. Barcelona, Paidós, 2004.

Hendricks, J. (1988). *Fluxus Codex*, New York: Harry N. Abrams

Hernández- Navarro, M.A. (2005) : "NO (HA)LUGAR: Balance (s) del arte español más allá del "entre medio" de la cultura", *Élevage de poussière and other optical labyrinths* (Cat. Exp) Nueva York, The Annex.

Hernstein Smith, B. (1981) "Narrative versions, Narrative Theories", en **W. J. T. Mitchell**, *On Narrative*, pp. 209-232, Chicago, The University of Chicago Press, 1981

Herraez, B. (2006) "Juan Hidalgo", *Biografías y corbatas* (Cat.exp.) Ayuntamiento de Zamora, 2006.
Disponible en
<http://www.juanhidalgo.com/img/04acerca/textos/BIOGRAFIASYCORBATAS.pdf>

Herrero, A. (1993) "La sociedad gay: una invisible minoría". *Claves de razón práctica*, 36 y 37 (octubre y noviembre); 20-33 y 26-42

(2000) Teoría" queer": Activismo," outing" y cuartos oscuros. *Claves de Razón Práctica* 106, 15-25, 10/2000.

(2007) [ed] *Primera plana. La construcción de una cultura queer en España*.
Barcelona, Egales

Hidalgo, J. (1967) *Viaje a Argel*, Madrid, Ediciones Zaj.

(1969) "Zaj", *Revista de Letras*, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, nº 3, septiembre de 1969, pp. 424-444

(1972) "Zaj". *Encuentros 1972 Pamplona*. (Cat. Exp.) Edita Alea. 1972. (Las páginas aparecen sin numerar)

(1982) "¿Poesía de acción?", en *Poesía Experimental*. Valencia, Sala Parpalló

(1987) "Tiempo y espacio en mi proceso musical instrumental", Comunicación para el Congreso de Cultura de Canarias", noviembre de 1986- febrero de 1987, reproducido en *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (Cat. Exp.) Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp 265-272

(1987b). *Zaj*. Consejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias, 1987, pp. s/n

(1991) *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo (1961-1991)*, Valencia, Pre-textos.

(1993) *Acciones Fotográficas Eróticas* (Cat. Exp.) Madrid, Galería Juana de Aizpuru

(1995) *Versículos y notas (Viaje a Sanet)*, Valencia, Mà D'obra.

(1995b): "¿Qué es el arte?" , en *De Juan Hidalgo* (Cat. Exp.) Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 1997, p. 217

(1997) "Nota para Étude de Stage" , *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (Cat. Exp.) Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997

(2001) *Acciones fotográficas y objetos, 1999-2001* (Cat. Exp.) Madrid, Galería Juana de Aizpuru

(2001b) *De Misterios* (Cat. Exp.) Arrecife, Cabildo de Lanzarote, Museo Internacional de Arte Contemporáneo

(2002) "Silencio. Una sonata en cuatro. Tal vez" en Cage, John (1961) *Silencio*. Madrid, Árdora, 2002, pp 279-280

(2008) *Jugando con Bolas* (Cat. Exp.) Las Palmas de Gran Canaria, CAAM

(2009) Coloquio con Jose Antonio Sarmiento y Jose Luis Castillejo. Exposición *Escrituras en libertad: encuentros sobre poesía experimental*. Madrid, Instituto Cervantes, 15 de abril de 2009.

(2009) *Desde Ayacata (1997-2009)*, (Cat. Exp.) CAAAM, TEA, Artium

Hidalgo, J. Y Valcárcel Medina, I. (1994), "Conversación", *Lápiz*, 99-100-101, enero-febrero-marzo 1994

Higgins, D. (1966) "Intermedia." *Something Else Newsletter*, vol. 1, no. 1, pp. 1-6.

(1967) *A Zaj Sample*, New York, Something Else Press

(1981); *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville.

Higgins, H. (2002) *Fluxus experience*. Berkley, Londres. Univerity of California Press

Huici, F. (1989) "Actitudes conceptuales". *El País*, Madrid, 19 de febrero 1989.

(1989b) "Celebración de Zaj". *El País*, Madrid, 25 de noviembre de 1989

(1996) "El aliento de zaj", *El País*, Madrid, 10 de febrero de 1996

(2001) "Algo más sobre Juan Hidalgo", *El País*, 6 de octubre de 2001

Huyssen, A (1986) *After The Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Indiana University Press, 1986

Jaques, J. (1966): "Beautiful", *Times*, NYC, 23 septiembre de 1966.

Jarque, F. (1989) "Zaj: Somos los cómicos del arte", *El País*, 6 de noviembre de 1989

(1993) "Mirada fría al desnudo masculino", *El País*, 12 de diciembre de 1993

Jarry, A "Patafísica" en *Gestas y opiniones del doctor Faustroll*, reproducido en Cippolini, Rafael (ed.) (2009): *Patafísica. Epítomes, recetas y lecciones de aparato*. Argentina, Caja Negra editora, 2009

Jeffet, W. (1998) "España es diferente" en *Spain Is Different. Post-Pop and the New Image in Spain* (cat. exp) . Norwich y Valencia.

Jiménez, C. (1989): "Zaj: el oído en el ojo", *Lápiz*, 56, Madrid, febrero de 1989

(1991) *Juan Hidalgo, Zaj y la Geneeración del 51*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Insular de Cultura

Jones, A (1995) *Postmodernism and The Engendering of Marcel Duchamp*. Cambridge Univerity Press

(1998) *Body Art. Performing The Subject*. University of Minnesota Press.

Jover, J. L. (1972) "John Cage, primera figura de la música de vanguardia", *Pueblo*, 5 de agosto de 1972, pp. 21-22

Jurado, M. (1987) "Homenaje en Barcelona al Club 49, promotor de la vanguardia en la posguerra", *El País*, 10 de noviembre de 1987

Kaplan, T. (1977) *Orígenes sociales del anarquismo en Andalucía*. Barcelona, Editorial Crítica, 1977

Katz, J. (1993) "The Art of Code" en *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership*, Thames & Hudson, 1993

(2001) "John Cage's queer silence, or how to avoid making matters worse" reproducido en Bernstein, David W., y Hatch, Christopher (eds) *Writings through John Cage's Music, Poetry and Art*, Chicago Univerity Press, 2001 pp 41-61

(2009) "The Silent Camp: Queer resistance and the Rise of Pop Art"
<http://www.queerculturalcenter.org/Pages/KatzPages/KatzCamp.html>

Kristeva, J. (1978): *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, 1978

Kristeva, J. , Pleynet, M., Sollers, P. (1977) "Pourquoi les États-Units?" en *Tel Quel*, 71-73, Otoño de 1977, p.4

- Labanyi, J.** (1995) "Censorship or the fear of Mass Culture" en **Graham, H., y Labanyi, J.,** (eds.) *Spanish Cultural Studies: an Introduction*, Oxford University Press
- Laclau, E., y Mouffe, C.,** (1985) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. España, Siglo XXI, 1987
- Larraz, F.** (2014) *Letricidio español: Censura y novela durante el franquismo*. Ediciones Trea, Asturias
- Larson, K.** (2012) *Where the Heart Beats: John Cage, zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*, The Penguin Press, New York, 2012
- Lauretis, T.** (1991) "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities," *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, nº 2
- Lazaro, I** (2008) *Evolución del Mail Art en España*. Tesina presentada en la Universidad de Barcelona. Disponible en http://issuu.com/boek861/docs/evolucion_mail_art_en_espa_a/1?e=1106970/2804721
- Le Breton, D.** (1997) *El silencio. Aproximaciones*. Barcelona, Sequitur, 2001
- Lefevre, H.** (1968) *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid, Alianza, 1980
- .
- Leighen, P. D.** (1989) *Reordering the world. Picasso and anarchism 1897-1914*, Princetown University Press
- Lejeune, P-** (1998) *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, 1998
- Levesque, J.H.** (1955) *La Leçon de M.D.*, The United States Line Paris Review, 1955, bib B 122
- Lippard, L.** (1971) (ed.), *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall
- (1973) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, Madrid, Akal, 2004
- (1995) "Mirando alrededor: ¿donde estamos, y donde podríamos estar?", en Blanco, P; Carrilo, J; Claramonte, J; Expósito, M (2001) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. Reproducido en

<http://fls.kein.org/sites/fls.kein.org/files/modos-de-hacer.doc%20-%20NeoOffice%20Writer.pdf>

Litvak, L. (2001) *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo

Llamas, R. (1995) *Construyendo Sidentidades*. Madrid, Siglo XXI.

(1998) *Teoría Torcida: Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid, Siglo XXI editores.

Llamas, R. y Vila, F. (1997) "Spain: Passion for Live. Una historia del Movimiento de Lesbianas y Gays en el Estado Español". En Buxán, X. (ed.) *Conciencia de un singular deseo*, Barcelona, Laertes. pp. 189-224

Llorens, T. (1998) "El arte de los 80. Una visión polémica". *Pintura española de vanguardia*. Madrid, fundación Argentaria; Visor, D.L. 1998 pp. 105 – 109.

López Cuenca, A. (2004) "El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los 80" en *Revista de Occidente*, nº 273, 2004 , pags. 21-36

Lopez Munuera, I. (2009) Los encuentros de Pamplona. De John Cage a Franco pasando por un prostíbulo", *Arte y Parte* nº 83 (1). Reproducido en <http://mase.es/los-encuentros-de-pamplona-de-john-cage-a-franco-pasando-por-un-prostibulo/>

López Sancho, L. (1967) "Zaj. Esbozo de happening en el teatro Beatriz", *ABC*, 11 de febrero de 1967, p.83

Lucas, A. (2014) "Zaj: el arte como rebeldía", *El Mundo*, 19 de noviembre de 2014. Disponible en <http://www.elmundo.es/cultura/2014/11/19/546baa1be2704ed45a8b457e.html>

Luna, D. (2015) *Zaj. Arte y política en la estética de lo cotidiano*. Athenaica, Ediciones universitarias.

https://books.google.es/booksid=wTXBCAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_ge_su_mmary_r&output=reader&pg=GBS.PA14

Libro digital. Fecha de última consulta 6 de julio de 2015

Lyotard, J.F. (1990) , *Duchamp's Trans/formers*, California: Lapis Press, 1990

Maderuelo, J. (2014) *Escritura experimental en España, 1963-1983*. Madrid, Ediciones La Bahía, Círculo de Bellas Artes.

Mangini, S. (1987) *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona, Anthropos.

Mantecón, M. (2009) "¿Bienvenida, Mrs. Nochlin? Apuntes sobre la teoría del arte feminista en España", comunicación pronunciada en Mantecón , M.; Lladó, M.A.; Pérez, J. (org.) *Primeras Jornadas de Arte, Feminismo y Teoría de Género de la Universidad de las Islas Baleares: "Una Historia pendiente del arte español"* U.I.B. / Centro Sa Nostra, 2 y 3 de abril de 2009.

Marco, T. (1964) "Música de acción", *S.P.*, nº 284, 15 diciembre 1964, pp. 65-66

(1966a) "Zaj", *Teleradio*, nº 426, febrero de 1966, pp. 36-37

(1966b) "Zaj: ¿Quiere usted tocar con mi?", *S.P* nº 282, febrero de 1966, pp. 43-47

(1966c) "Concierto tumulto", *S.P.*, nº 289, 10 de abril de 1966, pp 46-47

(1966d) "Festival zaj 2", *S.P.*, n ° 298, 12 de junio de 1966, pp. 51-52

(1966e) "Libros y música", *S.P.*, nº 315, 9 de octubre de 1966, p. 62

(1968) "Su Majestad el concierto", *Revista Sonda*, nº 3, Madrid, junio de 1968, p.p. 9-12

(1969) "Desarrollo y estructura actual de la música española contemporánea", *Revista de Letras*, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, nº 3, septiembre de 1969, pp. 410- 423

(1970) *Música española de vanguardia*, Madrid, Guadarrama

Marcus, G. (1989) *Rastros de Carmín. Una historia invisible del siglo XX*. Barcelona, Anagrama, 1999

- Marchán, S.** (1974) *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid , Akal, 2010,
- (1974b)"Un ciclo sobre arte actual. Nuevos comportamientos artísticos",
Comunicación XXI, nº 18
- Marchetti, W.** (2009) "Zaj, al fondo del sonido", *Minerva*, nº 11, Círculo de Bellas Artes, Madrid
2009, pp. 70-72
- Martin, C.** (1981) "Juan Hidalgo: "Un concierto zaj es una teatralización de la vida cotidiana", *El País*, 27 de junio de 1981
- Martínez, F.** (1972) "Una tomadura de pelo", *La Gaceta del Norte*, 30 de junio de 1972
- Martínez- Oliva, J.** (2004) *El Desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Cendeac, Valencia.
- Marzo, J. L.** (2010) *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, Cendeac
- Mayantigo** (1949) "Hablando con Juan Hidalgo", *La Provincia*, Las Palmas, 4 de octubre de 1949, p. 6
- Méndez, J.** (1990) "Historia y polémica", *El País*, 17 de febrero de 1990
- Meyer, C.** (2002) *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality on 20th Century American Art*. Boston, Beacon Press.
- Millán, F.** (2009) "Utopía, trasgresión, neovanguardia y radicalismo. La poesía experimental en el Estado español", en VV. AA. (2009) *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)* (Cat. exp.), Artium/Museo Patio Herreriano
- Millan, F., y García Sánchez, J.,** (1975) *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*. Madrid, Visor
- Miller, T.** (2009) *Singular Examples: Artistic Politics and The Neo Avant´-Garde*. Northwestern University Press
- (2013) "Reviving political Aesthetics (After Duchamp, even)", *Affirmations of the Modern* 1.1., Autumn 2013, p. 92

- Millet, K.** (1970) *Sexual Politics*. Londres, Doubleday, 1970
- Minchinela, R.** (2001) "ZAJ, el nombre lo dice todo", Madrid, *Mondo Brutto* nº 24
- Mira, A.** (2004) *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España*. Barcelona, Egales.
- Mira, E.** (1988) "La fértil década de los setenta" *Photovisión* 20, 1988, pp. 7-11
- (1991) *La vanguardia fotografica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert
- Molderings, H.** (2010); *Duchamp and the aesthetics of change*. Columbia University Press
- Molina Foix, V.** (1998) "Teoría Marica" *El País*, 23 de junio de 1998.
- Molloy, S. Irwin, R.** (eds.) (1998) *Hispanisms and Homosexualities*. Duke University Press.
- Montes, J.** (2004) "Años críticos" en *Revista de Occidente*, Nº 273, 2004 , pp. 69-80
- Montesinos, A.** (2006) "Del "Arte" a las "prácticas artísticas" en *Identidades Críticas. Arte Español de los 90* (cat. exp) Museo Patio Herreriano, Fundación Rafael Botí. pp. 20-27
- Morán, G.** (1992) *El Precio de la Transición*. Barcelona, Planeta.
- Morgan R.** (1996) "Documentos confundidos: fotografía y arte conceptual", en *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, Madrid, Akal, 2002
- Mosquera, G.** (2000) *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Mulvey, L.** (1975) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18
- Munroe, A.** (2009) *The Third Mind: American Artist Contemplate Asia 1890-1989* (Cat. Exp.) New York, Guggenheim Museum.
- Muñoz, C.** (2001) "La economía de medios ha sido una constante en mi trabajo. Entrevista a Juan Hidalgo", *Anarda*, Las Palmas de Gran Canaria, junio de 2001

- (2001b) "Juan es Juan porque no es Juan", en <http://www.juanhidalgo.com/img/04acerca/textos/JUANESJUANPORQUENOESJUAN.pdf>
- Muñoz Cáliz, B.** (2005) *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, Fundación Universitaria Española
- N.G.R.** (1967) "Zaj en el Beatriz", *Ya*, 10 de febrero de 1967, p.33
- Naranjo, J.** (1997) *Les avantgardes fotografiques a Espanya*, (Cat. Exp.) Barcelona, Fundación La Caixa
- Navarrete, C., Ruido, M., y Vila, F.** (2005) "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español". *Desacuerdos: Sobre arte, política y esfera pública en el Estado español* (Vol 2), Macba/ Arteleku , 2005
- Nochlin, L.** (1971) "Why Have There Been No Great Women Artists?" en *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, 1988.
- Núñez Laiseca, M.** (2006), *Arte y política en la España del Desarrollismo* (1962-1968), Madrid, CSIC
- O'Shannahan, A.** (1973) "Collage de la semana cultural", *La Provincia*, Las Palmas, páginas especiales del domingo, 10 de junio de 1973, p. 7
- (1974) "Juan Hidalgo-ZAJ", Collage de la semana cultural, *LA Provincia*, Las Palmas, 7 de julio de 1974
- (1975) Juan Hidalgo y su *Tamarán*", *La Provincia*, Las Palmas, 21 de marzo de 1975
- Olivares, R.** (2004) "Dentro del volcán", *Juan Hidalgo en medio del volcán*, Madrid, Seacex, pp 36-45
- Olmedo, F.** (2004) *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*. Madrid, Oberón
- Ortega y Gasset, J.** (1925); "La deshumanización del arte", *Obras completas*, vol III, Madrid, Alianza editorial, 1983, pp. 384-385
- Owens, C.** (1985) "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo" en Foster, H. (de)

P.F. (1967) "Música de acción y teatro musical" Un espectáculo zaj presentado por el T.E.M en el Teatro Infanta Beatriz", *Informaciones*, 11 de febrero de 1967, p. 19

Pack, S.D. (2006) *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco*, Madrid, Turner, 2009

Padorno, E. (1974) "De la música a la poesía", Collage de la semana cultural", *La Provincia*, Las Palmas, 7 de julio de 1974

Palazzoli, D. (1990) "Zaj, 25 anni", *Zaj en Canarias 1964-1990* (Cat. Exp.) Gobierno de Canarias, 1990

Parcerisas, P (2005) *Conceptualismo(s) Poéticos, político y periféricos*. Madrid, Akal.

Parreño, J.M. (1995) "El arte comprometido en España en los años 70 y 80" [Tesis inédita] Madrid, UCM

(1997a) "Zig Zag Zen", *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (Cat. Exp.) Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp. 273-277

(1997b) "Todo lo que siempre quiso saber sobre Juan Hidalgo y no se atrevió a preguntarle a Chuang-Tze", *Atlántica. Revista Internacional del Arte*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Número 18, 1997, pp. 82-86

(1997c) "Juan Hidalgo: El artista es como un niño pobre que quiere jugar pero tiene que fabricarse sus propios juguetes", *Arte y Parte*, nº 9, junio-julio 1997, pp 46-52

Parreño, J.M. Y Gallero, J. L. (1992) "Juan Hidalgo: una tarde en Chicote", *Ocho poetas raros (conversaciones y poemas)*, Madrid, árdora, 1992, pp. 145-161

Paz, O. (1968), *Marcel Duchamp el castillo de la pureza*. México, Nueva Era, 1968, Tomo 1.

(1973) *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Ed. Era, México, 1973, 2ª edición corregida y ampliada de 1978

Pérez, D. (1984) "Juan Hidalgo: Una lectura en zin-zaj", *Noticias al día*, Valencia, 5 de febrero de 1984

(1990) "Entrevista con Juan Hidalgo" en **Cortes J.M.** (ed.) *La Creación artística como cuestionamiento*, Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1990

(1992) : *El margen inconcluso: Juan Hidalgo y la promiscuidad Zaj*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia [Tesis inédita]

(1993a) "El triángulo (im)posible (Apuntes para una lectura del arte español posterior a la guerra civil), *Kalías*, Revista de Arte, año V, nº 10, 1993, pp. 162-169

(1993b) "Juan Hidalgo: un állegro en cuatro tiempos, otros tantos espacios y diversos sexos. El arte sin géneros: los *etcéteras* y el *Viaje a Argel*" *Comunicación y Estudios Universitarios*, nº 3. Revista de la Facultad de Ciencias de la Información del C.E.U. San Pablo, Moncada, Valencia, 1992, pp. 209-224. Reproducido en **Pérez, D.** (2008) *Sin Marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo*, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, pp. 29-64

(1993c) "Perpetuum mobile zaj (Una rosa, un espejo y un taller)", *Talleres de escultura (Ángel Bados, Juan Hidalgo, Antoni Muntadas)* (Cat. Exp.) Sala Parpalló, Valencia, 1993, pp. 44-47, reproducido en **Pérez, D.** (2008) *Sin Marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo*, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, pp. 65-72

(1997) "El cascabel y el gato. Un intento (destinado al fracaso) de contextualización histórica", *Sin Marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo*, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, pp. 73-74, revisión del artículo aparecido originalmente en *Atlántica. Revista Internacional del Arte*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, Número 18, 1997, pp 66-71

(2004) (ed) *La Certeza Vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili.

(2007a) (Ed.) *Una Práctica nómada: Juan Hidalgo conversa con Xosé Manuel Buxán Bran*. Vídeo-DVD. ISBN 978-84-8363-200-0. 117 minutos

(2007b) "Juan Hidalgo: entre paréntesis" en AA.VV. *Chamalle X. III Xornadas de Arte de Acción*. A Coruña, Xuta de Galicia/ Centro galego de Arte Contemporáneo, 2007, pp. 217-234 y 235-252

(2008) *Sin Marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Universidad Politécnica de Valencia.

(2009) "Algo más y también algo menos: fotografía y etcéteras", en *Desde Ayacata (1997- 2009)*, (Cat. Exp). TEA, CAAM, ARTIUM, Segunda Bienal de Canarias, 2009, pp 96-121

(2011) "Conversación: Juan Hidalgo y David Pérez", *Encuentros Photoespaña*. 4 de junio de 2011. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sNTd6aLzvj4>

Pérez Sánchez, A. E. (1990) "Las mujeres "pintoras" en España", *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las terceras jornadas interdisciplinarias*. Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pp. 73-102

Pérez-Sánchez, G. (2004) "El Franquismo, ¿un régimen homosexual?", en *Orientaciones: revista de homosexualidades*. nº7, Primer semestre 2004, Madrid, pp.29-51

(2007) *Queer Transitions in contemporary Spanish Culture. From Franco to la Movida*. Albany, State University of New York Press.

Perloff, M. (1983), *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Northern University Press, 1983

Perniola, M. (1972) *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid, Acurela & Machado, 2010

Phelan, P. (2007) "The returns of touch: Feminist performances 1960-1980" en *Wack! Art and the Feminist Revolution* (cat.exp) L.A., Museum of Contemporary Art.

Picazo, G (1998) (ed.) *Impasse 1. Arte poder y sociedad en el estado español*. Lleida, Ayuntamiento de Lleida

(1999) *Impasse 2. Creación y contexto artístico en el estado español*. Lleida, Ayuntamiento de Lleida, 1999.

Picazo, G. y Ribalta, J. (ed) (2003) *Indiferencia y singularidad*. Madrid, Gustavo Gili.

Pollock, G. (1998) "Feminist Interventions in the Histories of Art: an Introduction", *Visions and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge.

(2007) "El feminismo: un fenómeno mundial que llegó incluso a la universidad. Reflexiones sobre la influencia del feminismo en el pensamiento y el arte desde 1970" en **Aliaga, J.** (2007) *la Batalla de los Géneros*, (Cat.exp) Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela.

Popper, F. (1980) *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Madrid, Akal, 1989

Popular Memory Group (1982) "Popular Memory: Theory, Politics, Method", en **Johnson, R., McLennan, G., Schwarz, B., Sutton, D.** [eds] (1982) *Making Histories: Studies in History- Writing and Politics*, Londres, Hutchinson.

Power, K. (1992) "La ligereza de los ochenta". *Revista de Occidente*, 129, 1992, pp. 95-111

Preciado, B. (2008) *Testo Yonqui*. Barcelona, Espasa, 2008

(2011) "La Ocaña que merecemos: *Campceptualismos*, subalternidad y políticas performativas" en Aliaga, J.V. (de.) *Ocaña, 1973-1983: Acciones, Actuaciones, Activismo*, Barcelona, Polígrafa, 2011, pp. 72-168

Prego, V. (1995) *Así se hizo la Transición*. Madrid, Plaza y Janés.

Prieto, M. (1966) "Los locos del zai", *Arriba*, 24 de junio de 1966, pp. 26-28

(1967) "Zai. Pequeña historia de un "concierto" en el Teatro Estudio de Madrid", *Arriba*, 14 de febrero de 1967

Quiñonero, J. P. (1972) "Zai es una ruina", *Informaciones*, 6 de julio de 1972

Ramírez, J.A. (1976) *Medios de Masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra

(1993) *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid, Siruela, 1993

Ramírez, J. L. (1957) "Hablando con Juan Hidalgo", *Diario de Las Palmas*, Las Palmas, 26 de octubre de 1957, p. 5

Rancière, J. (2004) *El Malestar en la Estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012

Reed, C. (1993) "Postmodernism and the art of identity" en **Stangos, Nikos** (ed.) *Concepts of modern Art. From Fauvism to Postmodernism*, N.Y. Thames and Hudson

- Restrepo Mesa, S.** (2005) "Aproximación al teatro musical y a la música conceptual a través del análisis estético, estilístico y estructural de los *Holas*, Música-etc., 1966 *En tres tiempos*, de Juan Hidalgo", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Bogotá D.C. (Colombia), nº 1 (2), Abril – septiembre de 2005 : pp. 240-267.
Disponible en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6423/5104>
- Retallack, J.** (1996) *Visual Art. John Cage en conversación con Joan Retallack*, Santiago de Chile, Editorial Metales Pesados, 2001
- Retallack, J., y Cage, J.** (1996) *Musicage: Cage muses on Words, Art, Music*. University of New England
- Reuben, S.** (1999) *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*. Madrid, Akal, 2002
- Rex, M.** (1921) "'Dada' Will Get You if You Don't Watch Out: It Is on the Way Here," *New York Evening Journal*, 29 January 1921.
- Ribalta, G. y Picazo, P.** (eds) (2003) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili. Recoge el seminario *La fotografía, entre el museo imaginario y las ruinas del museo* (MACBA, 1996)
- Richmond, R.** (1997) *The Hispanic Homograph. Gay Self -Representation in contemporary spanish Autobiography*. University of Illinois Press.
- Rivas, F.** (1991) *Alberto Greco*. IVAM Centro Julio González, Valencia. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991.
- Rivière, H.** (2011) "Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística", *Anales de Historia del Arte*, 2011, Volumen Extraordinario, pp 421-436
- (2012) "Especulaciones: Zaj y la crítica española", en *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*. Santiago de Compostela, 2010. Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 1565-1575
- Robinson, J.** (2009), "John Cage y la "investidura": emascular el sistema" en *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental* (Cat. Exp). Barcelona, MACBA

Rodríguez Padrón, J. (1973) "Los tres (?) etcéteras de Juan Hidalgo", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de julio de 1973, p. 10

Romero, J. (1947): *La hidra roja y España*. México, Editorial Polis

Roszak, T. (1969) *El Nacimiento de una Contracultura*. Barcelona, Kairós, 1971

Rubio, J.R. (1976) "Zaj: una pregunta", *Triunfo*, nº 683, 28 de febrero de 1976, pp. 61-62

Ruiz, J., y Huici, F. (1974) *La Comedia del Arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)* Madrid, Editora Nacional.

Samaniego, F. (1990): "Madrid, Espacio para las instalaciones", *El País*, 3 de febrero de 1990

Sánchez, A. (1974) "Zaj, cosa más linda", "Collage de la semana cultural", *La Provincia*, Las Palmas, 7 de julio de 1974

Sanchez Robayna, A. (1974) "En los límites de un arte directo y elemental", "Collage de la semana cultural", *La Provincia*, Las Palmas, 7 de julio de 1974

(1976) "Zaj en Barcelona", *La Provincia*, Las Palmas, 17 de febrero de 1976, p. 7

Santos, M. (1991) "Fotografía contemporánea española 1970-1990", *Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española (1970-1990)* (Cat. Exp.) Madrid, MNCARS /Lunwerg

Sanz, H. (2010); "Institucionalización y marginalidad del arte desviado" en Ramírez, Juan Antonio (de.): *El sistema del arte en España*, Madrid, Cátedra, 2010

Sarmiento, J.A. (1989) "La poesía experimental española en su contexto", en *Po(é)li)tical object. Experimental poetry from Spain*, New York, The Spanish Institute.

(1990) *La Otra Escritura: Poesía experimental en España (1960-1973)*, Universidad de Castilla – La Mancha, 1990

(1990b) *Juan Hidalgo: Taller*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla – La Mancha, Cuenca

(1991) *Críticas a un concierto zaj*. Ediciones +491, Cuenca, 1991

(1996) "El recorrido zaj", en *Zaj* (Cat. Exp.) Madrid, MNCARS, 1996, pp. 15-24

(1997) "El algo de Juan Hidalgo", *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (Cat. Exp.) Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp. 279 -284

(2007) *Zaj. Concierto de teatro musical*. Córdoba, Senxperiment
[http:// www. Senxperiment.es/publicaciones-zaj/](http://www.Senxperiment.es/publicaciones-zaj/)
Ultima consulta 06/03/2015

Satie, E., y Volta, O., (2006) *Cuadernos de un mamífero*, Barcelona, Acantilado

Satie, E. en Joseph-Lafosse, P., y Volta, O., (1997) *Memorias de un amnésico*, Madrid, Árdora Ediciones, 2007

Sawelson- Gore, N. (ed.). *Women in Dada*, Cambridge Massachusetts, The MITT Press, 1998

Scheuermann, S. (1997) "Nunca he provocado a nadie, tío", *Pleamar* nº XIII, Canarias 21 de mayo de 1997

Schwarz, A. (1969) *Notes and Projects for the Large Glass*, Nueva York, Harry Abrams

Sedwick, E. (1990) *Epistemología del Armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad. 1998

Senzaki, Nyogen y Reys (eds) (1957): *101 cuentos zen*. Barcelona, Galaxia Gutemberg/ Círculo de Lectores, 2012

Shattuck, R. (1955) *La Época de los Banquetes*, Madrid, Visor, 1991, p. 103

Siemens, L. (1997) "La producción musical de Juan Hidalgo", *De Juan Hidalgo (1957-1997)* (Cat. Exp.) Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp 259-264

Silver, K. (1993) "Modes of Disclosure: The Construction of gay identity and the Rise of Pop art" en *Hand Painted Pop. American Art in Transition 1955-1962* (cat.exp). Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Smith, K. (1966): "Dog-Wipping as a Sport", *Morning Star*, Londres, 9 de septiembre de 1966

Smith, P. (2001) "Los estudios gays y lésbicos en el mundo anglosajón y en el Estado español".

Transformaciones de las sexualidades y el género. Universidad de Alcalá de Henares

Sontag, S. (1961) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Debolsillo, 2001

(1969) "La estética del silencio" en *Estilos Radicales*, Madrid, Altea Taurus, 1997

Steirner, B., y Yang, J. (2004) *Autobiography*, Londres, Thames and Hudson

Suarez J.A. (1996) *Bike Boys, Drag Queens and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture and Gay identities in the 1960's Underground Cinema*. Bloomington Indiana University Press.

Subirats. E. (ed) (2002) *Intransiciones. Crítica de la cultura española*. Madrid, Biblioteca Nueva.

Suzuki, D. T. (1959) *El zen y la cultura japonesa*, Madrid, Paidós, 1996

Tanizaki, J. (1933) *Elogio de la sombra*. Madrid, Siruela, 2013

Taylor, P. (1987) "How Europe sold the idea of postmodern art" , *Village Voice*, 22 septiembre de 1987.

Tejeda, I. (1995) *Territorios indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, Museo de Arte Contemporáneo, Elche, del 8 de marzo al 19 de abril, 1995

Tellez Moreno, J. (1967) "Zaj, "verdadera tontería" - no calificamos nosotros- escenificada en el Beatriz", *Hoja del lunes*, 13 de febrero de 1967

Tomkins, C. (1965) *The Bride and The Bachelors. Five masters of the Avant-Garde: Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*. New York, The Viking Press

Tono Martínez, J [coord.] (1986) *La polémica de la posmodernidad* . Madrid : Ediciones libertarias, D.L

Ugarte, J. (2008) (de.) *Una discriminación universal. La homosexualidad baj el franquismo y la transición*. Egales, Madrid y Barcelona

Ursprung, P. (1999) "Catholic tastes": hurting and healing the body in Viennese actionism in the 1960s" en **Jones, A.** (ed) *Performing The Body/ Performing the Text*. New York y Londres, Routledge.

- Vaquero, N.** (2015) "Juan Hidalgo: Soy el más transgresor de los artistas españoles", La Nueva España, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de enero de 2015, pp.68-69
- Varnedoe, K. y Gopkin, A.** (1991) *High and Low. Modern Art and Popular Culture*, New York, Museum of Modern Art
- Vela Zanetti, M.** (1990) "Zaj: 25 años in absentia", *Zaj en Canarias 1964-1990* (Cat. Exp.) Gobierno de Canarias, 1990
- Ventoso, L.** (2014) "Duchamp podría haber robado la idea de su gran obra, fundadora del arte conceptual", *ABC*, 11 de noviembre de 2014
- Verdú Schnumann, D.** (2007) *Crítica y Pintura en los años ochenta*. Madrid, Universidad CarlosIII, Boletín Oficial del Estado
- Vidarte, P.** (2003) "El banquete uni(queer)sitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer", en **Córdoba, D., Sáez, J., y Vidarte, P** (eds) *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Barcelona, Egales
- Vilarós, T.** (1998) *El Mono del Desencanto. Una crítica cultural de la Transición española*. Madrid, Siglo XXI editores.
- (2005) "Banalidad y Biopolítica: la Transición española y el nuevo orden del mundo", *Desacuerdos, vol. 2*. UNIA/Macba/Arteleku, 2005, pp. 29-56
- Villaespesa, M** (1993) *100%* (Cat. Exp.) Sevilla. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente
- (1998) "Hablemos de lo que pasa" en *Transgeneric@s*. [Cat.exp.] San Sebastián, Centro Cultural Koldo Mitxelena, pp 69-97
- Villasol, C.** (2004) "Cinco apuntes sobre Juan Hidalgo", *Juan Hidalgo en medio del volcán*, Madrid, Seacex, pp. 58-78
- Vindel, J.** (2015) *Transparente opacidad. Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política*. Madrid, Brumaria
- Wallis,B.** (1984) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la*

representación. Madrid, Akal, 2001.

Watts, A. (1966) "Beat Zen, square Zen, and Zen" *Chicago Review* Vol. 42 No. 3-4 1996, pp.49-56

Weiss, J. (1994), *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*, New Haven y Londres, Yale University Press

Wert Ortega, J.P. (2006) "Sobre el arte de acción en España" en *VVAA Artes de la escena y de la acción en España (1978-2002)*, Universidad de Castilla-La Mancha

White, H. (1981) "The Value of Narrative in the Representation of Reality", *On Narrative*, (ed. W.J.T. Mitchell), Chicago y Londres

(1986) "Historical pluralism", *Critical Inquiry*, 12, 3 (primavera de 1986)

(1987) *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992

Zaj (1972) "Zaj es zaj porque zaj es no zaj", *Tropos*, nº 2, febrero de 1972, pp. 19-21

Zaj-Dick Higgins (1998): "Homenaje a Dick Higgins a través de su correspondencia entre 1966 y 1973, *Sin Título*, nº5, año 1998, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 62-88

Zaja, A. (Coord) (1975) "Juan Hidalgo, Zaj y la vigencia del arte", *La Provincia*, Las Palmas. 22 de mayo de 1975, p. 37

(1987) "Juan Hidalgo: España no ha vivido el proceso lógico del arte moderno que se dio en Europa", Madrid, *Diario 16*, 4 de noviembre de 1989

Zaya, O. (1976) "La Bienal de Venecia: Performance y Zaj", *La Provincia*, Las Palmas, 6 de agosto de 1976, p. 22

(1989) "Zaj y Fluxus", *Arena Internacional del Arte*, nº 2, Madrid, abril de 1989, pp. 68-72

9. RESÚMEN

La presente investigación se centra en la revisión histórica e historiográfica de la figura de Juan Hidalgo en el marco de la práctica e historia del arte español contemporáneo en torno a tres aspectos: el componente estético-ideológico de sus manifestaciones artísticas, el componente político de todas ellas y, muy especialmente, el carácter biopolítico centrado en la libre expresión de la sexualidad. Respecto a ella, la obra de Hidalgo muestra planteamientos que se adelantan en nuestro país a los que posteriormente desarrollarán las denominadas teorías de género o *queer*, desarrolladas inicialmente en el ámbito de la práctica y teoría académica norteamericana, y más tarde importadas al ámbito académico del Estado español.

Desde estos tres puntos de vista, se ha realizado una recopilación de las obras y acciones que Hidalgo ha desarrollado durante medio siglo. Acudiendo a las influencias de John Cage, Marcel Duchamp, el pensamiento zen, Erik Satie o el anarquismo, hemos realizado un análisis de la obra de Hidalgo, poniéndolo en relación con planteamientos que, actualmente, juegan un importante papel en las historias del arte revisadas por los nuevos paradigmas teóricos de género y *queer*. Sin embargo, como se comprueba en el siguiente punto, tampoco estos paradigmas han optado mayoritariamente en nuestro país por recuperar referentes locales. Cuestionando los motivos por los que esto sucede, nos encontraremos con el análisis de las prácticas críticas de nuestro país, y el silencio al que han contribuido sobre prácticas tan relevantes para la historia del arte español como la de Juan Hidalgo.

ABSTRACT

This research focuses on the historical and historiographical revision of the figure of Juan Hidalgo as part of the practice and history of contemporary Spanish art. The research has been done under the observation of three principal paradigms of his work: the aesthetic-ideological component, the political significance of all them and, especially, the biopolitical issues of the free expression of sexuality, to which Hidalgo has approaches from the very beginning of his work up to the day where the so-called gender or queer theory imported from the north-american academic practice and theory was first developed in the field of spanish art history in the eighties.

From these three points of view, it has made a collection of the works and actions that Hidalgo has done in more than half a century. Influenced by John Cage, Marcel Duchamp, Zen philosophy, the works of Satie or anarchism, the work of Hidalgo could be analyzed in relation with those paradigms that nowadays plays an important role in the reviews of art history made under new theoretical paradigms of gender and queer identities. However, as can be seen in the final part of our research, those paradigms have not been used very often as a way of recover local references. Questioning why this happens, we find the final analysis of critical practices of our country, and the silence surrounding works so relevant to the history of Spanish art like the ones made by Juan Hidalgo.

